МЕМУАРЫ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

В. М. Дорошевич

СТАРАЯ ТЕТРАЛЬНАЯ МОСКВА



В. М. Дорошевич

Старая театральная Москва



Москва
Берлин
2020

УДК 792.03
ББК 85.333(2-2М)
Д69

Дорошевич, В. М.
Д69 Старая театральная Москва / В. М. Дорошевич. — Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2020. — 187 с.

ISBN 978-5-4499-1241-1

Эта книга принадлежит перу известного русского писателя, критика Власа Михайловича Дорошевича (1864–1922). Его литературная деятельность началась с публикаций оригинальных фельетонов, но немалую известность ему принесли и публицистические работы, связанные с театром. «Избранные страницы» — как раз одна из таких работ, в которой В.М. Дорошевич представляет мастерски выполненные художественные портреты знаменитых русских артистов: Ф. И. Шаляпина, Н. П. Рощина-Инсарова, М. Н. Ермоловой, М. Г. Савиной и др., рассказывает об их наиболее ярких ролях. Один из очерков посвящен восьмилетнему итальянскому дарованию дирижёру Вилли Ферреро, посетившему с концертом Россию в 1914 г.

УДК 792.03
ББК 85.333(2-2М)

ISBN 978-5-4499-1241-1

Уголок старой Москвы

I

В темном углу, заросшем паутиной, с тихим шорохом отвалился кусочек штукатурки.

Разрушается старый дом. Разваливается. Жаль!

На днях, просматривая какой-то театральный журнал, я увидел портрет очень пожилого человека и подпись: «Вейхель. Скончался такого-то числа».

Как? Умер Вейхель?

Осыпается дерево моей жизни.

Но неужели он был так стар?

Я заглянул в зеркало.

Печальная пора...

Когда зеркало говорит вам, как часы:

— Времени много.

С Вейхелем ушел один из последних «деятелей»:

— Секретаревского и Немчиновского театров.

Где были такие театры?

В Москве.

Вам, молодые люди 30–35 лет, эти имена не говорят ничего.

А вашим отцам они стоили много единиц по географии, по алгебре, по латыни и по греческому.

Это были любительские театры.

Правда, очень маленькие.

Театры-табакерки.

Но настоящие театры!

С партером, с ложами, с ярусами, даже с галеркой, с оркестром, с пыльными кулисами, с уборными.

Секретаревский помещался на Кисловке, Немчиновский — на Поварской.

Это были, вероятно, когда-то, при крепостном праве, домашние театры господ Секретаревых, господ Немчиновых.

Теперь они сдавались под любительские спектакли — что-то рублей за семьдесят пять, за сто, с правом устроить две репетиции.

Только две!

Остальные устраивались по домам.

Потому что, — вы понимаете, — тут главное дело было, конечно, в репетициях.

Тогда Москва была полна любительскими кружками.

Публики не было. Все были актерами. Все играли!

В каждой гимназии было по нескольку любительских кружков.

Мы учились больше в Секретаревке и Немчиновке, чем в гимназии.

Роли распределялись:

— По особенностям дарования.

Но и по тому:

— Кто сколько мог продать билетов.

И часто «старому актеру» пятого класса:

— Урожденному Расплюеву, предлагали сыграть маленькую роль купчика:

— «Прикажите получить, Михайло Васильевич!»

Потому что Чулков Сергей мог продать билетов:

— На целых пятьдесят рублей!

— Но какой же он Расплюев? — плакал Иванов Павел,— когда я рожден Расплюевым. Вы понимаете: рожден! Моя коронная роль!

— Но для искусства, Иванов! Спектакль не состоится! Для святого искусства!

— Для искусства?.. Для искусства наш брат, актер, на все согласен! Идет!

Тогда гремел Андреев-Бурлак и волновал молодой Иванов-Козельский.

У Бурлака была толстая нижняя губа, он пришепетывал.

И все комики во всех гимназиях, — а какой гимназист тогда не был комиком! — все комики ходили с оттопыренной нижней губой.

Кусали ее, чтоб:

— Потолще была, проклятая!

И отвечали по географии, пришепетывая:

— Жанжибаршкий берег.

Настоящие Бурлаки!

А любовники, бреясь, — изобретательные парикмахеры находили, что у них брить, — испуганно говорили:

— Вот здесь, на родинке, волосы. Вы их, пожалуйста, не брейте! Избави вас бог, не брейте!

У «Митрофана Трофимовича» была около подбородка родинка, которую он не решался брить.

— Правда, я похож на Козельского?

И сейчас, боже, боже, сколько Бурлаков, сколько Козельских встречаю я по Москве!

Вот по коридору гражданского отделения суда бежит с измызганным портфелем под мышкой полысевший присяжный поверенный.

А, писарь из пьесы «На пороге к делу»!

— «Не человек, а чистая кукла!»

По улице бредет солидный господин с сыном, бородатым студентом.

А помните, как мы с вами ходили в Преображенский дом для умалишенных, готовясь читать «Записки сумасшедшего»:

— Как Бурлак.

И в трактир на Дьяковке:

— Наблюдать народные типы для «Не так живи, как хочется».

Как-то в день какой-то паники я посетил московскую биржу.

И здесь Борис из «Грозы» метался, крича:

— Масло! Масло! Продаю масло! Кто покупает масло?

Это для вас в Москве доктора, адвокаты, учителя, биржевые зайцы.

Для меня все Бурлаки, Бурлаки, Ивановы-Козельские.

Здесь, в этих маленьких театрах, Секретаревке и Немчиновке, как в комнате, на окне, под стаканом, пустили свои первые ростки растения, которые потом, пересаженные на настоящий театр, расцвели пышными и большими цветущими кустами.

Здесь играл корнет Сумского гусарского полка Пашенный.

Являясь на репетиции в красных рейтузах, в голубом мундире с серебряными шнурами.

Он щелкал шпорами и застенчиво кланялся на все стороны, когда его со всех сторон хвалили, особенно дамы:

— Превосходно, Николай Петрович! Превосходно!

Потом это был:

— Рощин-Инсаров.

Здесь начал свою артистическую деятельность мой:

— Учитель чистописания и рисования Артемьев.

Потом, — ваш друг, ваш любимец, незабвенный, дорогой и милый Артем.

— Дедушка Художественного театра.

(Ведь и сам Художественный театр вырос тоже из любительского кружка.)

Вы вспоминаете Артема чудесным Фирсом, трогательным «Нахлебником».

Я помню его превосходным Аркадием Счастливцевым.

И в моих ушах звучит его мягкий, укоряющий голос:

— Дорошевич Власий, сколько раз я вам говорил, чтобы вы, когда пишете, держали указательный палец прямо! Вы опять держите указательный палец не прямо!

Целое отчаяние в голосе!

Изо всей массы людей, которые меня «учили и воспитывали», это один из немногих, о которых у меня сохранилась теплая память.

Он был бесконечно добр.

Его рука никогда не поставила единицы, не вывела красивой и элегантной двойки.

Мы, конечно, злоупотребляли этой добротой.

— А я вчера был в Секретаревке. Видел вас в роли Кулагина!

Он конфузился:

— Ну, ну, пиши!.. Буква «Б». Большая. Пишется так. Круг, колесом, легко, не нажимая. Потом нажим, черта над буквой и опять пусти перо легко. Хвост кверху. Завитка не делать. Некрасиво и по-писарски!

Вы его помните. Видите, как живым.

Небольшого роста. Рябой. С дерганой бородкой.

— A la черт меня побери! — как называлось тогда.

Так тогда ходили:

— Все художники.

От него веяло художником и Училищем живописи, ваяния и зодчества.

Он держался со взрослыми гимназистами:

— Больше по-товарищески.

Здоровался за руку:

— Когда не видел надзиратель.

И, встречаясь в театре, угощал папиросами.

Он был старый, известный любитель.

Звезда Секретаревки и Немчиновки.

Как другой превосходный артист-любитель, князь Мещерский.

Артем играл:

— Уже за плату.

Получал пятнадцать рублей от спектакля.

И играл превосходно.

Коронной ролью его был Аркадий Счастливцев.

Тогда сводил с ума всю Москву в этой роли Андреев-Бурлак.

Островский, посмотрев его, сказал:

— Хорошо. Но я этого не писал. Уж очень этот Аркадий жулик. Даже прожженный.

Артем играл мягче.

И сколько я вспоминаю:

— Был лучше.

У него это была добродушная богема.

Целый день этот человек твердил то одним, то другим малышам:

— Буква «Г». Большая. Пишется так. Смотрите.

А вечером предавался творчеству.

Настоящему художественному творчеству

На «блюдечке» игрушечного театра, с гимназистами. Почему он тогда же не отдался призванию, таланту, а «тянул лямку» учителя чистописания?

Почему не пошел на сцену?

Мне кажется, что:

— По робости.

Отличительной чертой этого художника с шевелюрой «a la черт меня побери» была:

— Робость.

Робость перед жизнью.

Жизнь — страшная штука.

Вроде нависших скал на Военно-Грузинской дороге:

— Пронеси, господи.

Может быть, самое лучшее — пройти ее, зажмурясь. Артем глядел на жизнь широко раскрытыми, испуганными глазами.

Маленького человека пугала эта огромная, нависшая над ним глыба — жизнь.

Вот-вот рухнет и раздавит.

— Служба, братец, это все-таки определенное. А сцена... и-и...

Он боялся пойти в провинцию.

Где не платят, где антрепренеры бегают, где сидят на мели.

Боялся частных театров.

— А вдруг прогорит!

А поступить на «настоящую» сцену, на казенную, на «образцовую», на великую, на Малую, тогда было:

— Нечего и мечтать.

На Малой сцене не могли и представить себе, что где-нибудь кто-нибудь может играть:

— Кроме них.

Самарин и вообще-то театром называл только Малый театр.

Кажется, даже решившись, наконец, поступить в театр, — в Художественный театр, — Артем все-таки продолжал преподавать:

— Буква «А». Большая. Пишется так!

Пока не дослужился до пенсии.

— На всякий случай!

— Мало ли что может случиться!

Мне приходилось слышать в воспоминаниях об Артеме, всегда нежных, всегда трогательных, всегда полных любви, добродушное подтрунивание:

— Дедушка был-таки скуповат!

Я думаю, что эта скупость была продиктована не жадностью, — о, нет, — не любовью к деньгам, — а той же боязнью перед жизнью.

— А вдруг!

— Мало ли что может случиться!

Жизнь — страшная штука.

Вдруг все лопнет!

С этой боязнью перед жизнью, с этой тревогой, мне кажется, он жил до последнего дня.

Мир его милой памяти!

Милый Артем!

Если бы Секретаревка и Немчиновка, — или, как их еще непочтительнее звали в старой Москве:

— Секретаревская и Немчиновская «дыры»,

дали русскому искусству только Рощина и Артема, — и тогда их заслуга не мала перед «настоящей» сценой.

Настоящие актеры режиссировали Бурлаками и Козельскими.

Особенно славился как режиссер Далматов.

Я познакомился с ним в Пушкинском театре Бренко.

Какое счастье! За кулисами.

Крошечная уборная:

— Писарева.

Полно народу.

Едва дыша, я сижу где-то в уголке, около таза, полного мыльной водой.

У гримировального стола сидит сам Модест Иванович и поющим баском что-то говорит.

Около Гла́ма-Мещерская, как произносят одни. «Сама» Глама, как выговаривают другие. Красота, вся изящество, вся грация, вся женственность — Глама-Мещерская, про которую в Москве сложились стихи:

Будь ты хоть Гла́ма, хоть Глама́,
Ты все же нас свела с ума.

Тут же Бурлак, — настоящий Бурлак.

Рютчи, Козельский.

Собрание богов.

Идет какой-то спор.

И вдруг в средине спора в уборную влетает человек в «соединенных штатах», — как говорилось тогда, — но совершенно без рубашки, с торсом атлета.

Далматов.

— Во-первых! — вступает он в спор, делая красивый жест рукой.

— Во-первых, — прерывает его г-жа Бренко, — Василий Пантелеймонович, оденьтесь!

— Parrrrrdon!

Общий хохот.

— У нас Вася пылкий человек! Ему всегда жарко! — пришепетывая, говорит Бурлак.

Мы захотели пригласить режиссировать:

— Самого Бурлака.

И явились депутацией к нему в Чернышевский переулок.

Он жил в чудесном особняке, какие есть только в Москве, — и который сейчас, кажется, ломают.

Мы попали на один из тех пиров, среди которых жег свою короткую жизнь этот необыкновенный, — быть может, гениальный, — артист.

И застыли в гимназических мундирах на дороге.

Я помню г-жу Ш., потом актрису, потом корреспондентку, потом антрепренершу, потом судившуюся за подлоги, потом деятельницу «Союза русского народа», шумевшую в Берлине, шумевшую в Петрограде, нашумевшую на всю Россию.

Я помню от нее только очень длинный шлейф и очень эффектную фигуру.

Помню молодого, талантливого музыканта Щуровского, который «подавал большие надежды», но, как это почти всегда бывает у нас, ни одной из них не осуществил до самой смерти.

Все знаменитости.

Бурлак перезнакомил нас со всеми этими богами и полубогами:

— Что, молодые люди? За карточками?

— Нет, мы хотели бы просить вас, Василий Николаевич... у нас... прорежиссировать...

Он посмотрел на нас.

— Что идет?

— «Свадьба Кречинского».

— Ого!

Поклонился.

— На это у нас Вася мастак. Василий Пантелеймонович! Иди! Молодые люди тебя княжить и управлять пришли просить.

Далматов величественно прошел с нами в кабинет.

— Всегда рад прийти молодым талантам на помощь моей опытностью стэ-э-эрого актера!

Нам немножко льстили актеры.

Ведь мы — та «галерка», которая вызывает «по двадцати раз».

Помню репетиции и Далматова, величественного, как молодой лев.

Он на авансцене.

Далматов сам великолепный Кречинский.

Его коронная роль.

И он учит, главным образом, Кречинского.

— Нелькин! Вы выбегаете из средних дверей. «Нежна? Кто нежна?» Больше испуга. Кречинский! Стойте! Плечом к Нелькину. Вот так! Поворачиваете голову. Медленно! Пауза. Сквозь зубы: «Скэ-э-э-тина». Вот так! Повторите!

— Кречинский! У вас в руках шапокляк. Подождите, не раскрывайте. Вы подходите к двери. Нажимаете донышко двумя пальцами. Пам! И ушли. Сделайте!

— Реквизитор! Чтобы был подпиленный кий! Вы играли с Лидочкой на бильярде. Вы входите. В левой руке кий. Вы

останавливаетесь. Берете кий и правой. Держите перед собой. Словно инстинктивно готовитесь защищаться. Поднимаете слегка правое колено. Р-раз! Кий пополам! — «Сэрвалэ-э-эсь!» Обе половины кия в правую руку. Бросаете вместе в угол. Шаг вперед. Сделайте!

Я глядел на искусство, как на глубокое, бездонное озеро. И я чувствовал, как будто бы я вошел и как будто бы это озеро только по колено...

Я невольно переживаю какое-то разочарование, первое разочарование в театре.

Воспоминания развертывают передо мною целую галерею.

— Любительских режиссеров Секретаревки и Немчиновки.

Костров, актер Пушкинского театра, с глухим и глубоким басом, он играет только какие-то зловещие роли.

Тень отца Гамлета, Неизвестного в лермонтовском «Маскараде».

И я вижу его, со скрещенными руками, выступающим из глубины сцены.

Слышу его голос, ровный, без повышений, без понижений, без какого бы то ни было выражения, без остановок, без передышек, без запятых:

— Казнит злодея провиденье невинная погибла жаль ах я ее видел но здесь ее ждала печаль а там ждет ра-а-дость.

Повертывается и уходит.

— До водочки!

Милый «трехэтажный»:

— Василий Васильевич Васильев.

Его зовут «трехэтажным» ввиду его имени-отчества-фамилии и потому, что ужасно смешно звать «трехэтажным» этого маленького, хворого человечка с лицом, как печеное яблоко.

Он подает крошечную ручку, слабую, как рука трехлетнего ребенка.

Дунь на него, кажется, и он улетит, как перышко.

А он в пылу спора кричал на огромного, на колоссального Писарева:

— Модест! Замолчи, или я тебя вышвырну в форточку!

Писарев от хохота задрожал всем своим могучим телом.

— Да я не пролезу, Василий Васильевич!

Тогда, в злобе бессилия, в истерике, со слезами, с визгом, Василий Васильевич впился Модесту зубами в ногу.

Он умен, очень начитан и:

— Если прав, если знает, — не уступит никому. Хоть Писарев, хоть Расписарев!

Он так и умер в бедности, всеми забытый, забегая только иногда попросить:

— Книжку почитать!

Хрустально-чистая живая душа на костылях.

Я вообще заметил, что самые умные и самые образованные люди среди актеров, обыкновенно, маленькие и неудачники.

Большим актерам и любимцам некогда читать: им все поклоняются. А слава и мысли о своем величии не оставляют места в голове ни для каких других мыслей.

Василий Васильевич Васильев был актером того же Пушкинского театра.

И держался только для одной роли:

Афони в «Грех да беда на кого не живет».

Был в ней великолепен.

Да он и в жизни, маленький, больной и умный, был Афоней.

Жил он, по бедности, у Писарева.

И большой Писарев очень любил его, несмотря на угрозы «вышвырнуть Модеста в форточку», укусы и брань, которой Василий Васильевич награждал его в спорах и за игру:

— Вы-с, извините-с меня-с, Модест Иванович-с, сегодня-с как сапожник-с играли-с! Разве-с такие-с бывают-с Иваны-с

Грозные-с? Да и какая же-с Александра Яковлевна Глама-Мещерская-с Василиса-с Мелентьевна-с? — шипел он.

Критик, как все неудачники, он был жестокий.

Каково ему было смотреть наши детские ломанья!

Только иногда он отводил душу:

— Вы бы сказали этому барчуку, что ему не Анания Яковлева играть, а таблицу умножения учить! «Грифель!» — как говорит Несчастливцев. Пифагоровы штаны!

И он возился с «барчуками»:

— Если бы не бедность!

Отставной артист Александрийского театра «дедушка» Алексеев всех находил:

— Талантищами.

— У тебя, брат, талантище! Прямо скажу, талантище! Смотри только, в землю не зарой! Ко мне приходи! Я тебе уроки давать буду!

— У вас, милая моя, дарование. Вам и сейчас бы в провинции 500 рублей в месяц и бенефис дали. Картавы вы только. «Р» не выговариваете. «Л» не выговариваете. Вместо «к» у вас «та» выходит. Но это не беда. Вы ко мне приходите. Я вам камушки такие дам. С камушками у меня говорить будете. В десять уроков все пройдет!

— Милый! Дай я тебя обниму! Тронул ты меня, старика, в этой сцене! За кулисами тронул! А в зрительном зале ничего не слышно! Голос у тебя слаб! Да это не беда! Ты ко мне приходи! Я тебе уроки дикции давать буду.

— Картинка ты! Прямо картинка! Только ко мне ходи, я тебе уроки давать стану!

Молодые актеры искали «карасей», как тогда называлось на актерском языке. Старики — уроков.

Но самое главное была, конечно, не сцена, а кулисы.

— Эти священные кулисы.

И я, как сейчас, помню лицо моей бедной матушки, когда я объявил ей:

— Мама, возьми меня из гимназии. Я пойду на сцену.

Она всплеснула руками:

— Как на сцену?

Я декламировал и «басил», как актер Несчастливцев:

— Не бывши артистом, нельзя судить об этом. Как дорого и священно все, что на сцене. И эта суфлерская будка священна, и эти пыльные, размалеванные декорации дороже мраморных колонн, и сама пыль их священна и дорога. Пыль кулис!

Матушка тихо плакала.

Отец сидел по-стариковски, в шитой ермолке и курил трубку, сжимая длинный, до полу, хрипящий чубук, как сжимают поводья рвущегося в бой коня.

Играли не на сцене.

Играли за кулисами:

— Актеров.

Старых актеров!

Один, «как Бурлак»:

— Не мог выйти без коньяку!

— Понимаешь, не могу играть! Не могу! Ничего у меня не выходит!

Другие хлестали водку, закусывая вареной колбасой и огурцами, пока парикмахер раскрашивал им лица.

Что ж это за актеры, если не хлещут водку?

Именно:

— Не хлещут.

И были в восторге, когда режиссер приходил и говорил:

— А это что у вас? Колбаска? Самая актерская снедь!

Любовники пили мадеру:

— Для голоса.

— О-ро-ро! Налей-ка мне, братец, еще рюмашку! О-ро-ро! Насыпь еще баночку.

И потом воспоминания:

— О гастролях.

— Когда я играл в селе Богородском, скажу я тебе, братец ты мой...

— Когда мы играли в Пушкине...

— В Царицыне у нас было два спектакля. Сделали мы по тридцать пять рублей на круг.

И все это — «этаким басом».

Не следует думать, однако, что подмостки Секретаревки и Немчиновки были усыпаны одними только розовыми лепестками.

И что все здесь было только смешно и по-детски.

Тут случались трагедии и побольше единицы по латыни.

История этих театров-крошек запятнана и пятнами крови.

II

В моих воспоминаниях поднимается элегантная тень.

Я больше никогда не встречал этой женщины, — и гляжу на нее глазами шестнадцатилетнего мальчика.

Не сердитесь, если я скажу вам, что это была красавица и самая изящная женщина в мире.

Как остаются в нашем воспоминании все женщины; которые были близки и которых мы все-таки не достигли.

На самом деле, она была, вероятно, недурна.

Высокая, стройная, хорошая фигура.

Мелкая актриса какого-то театра.

Она работает в любительских кружках победнее.

Режиссирует на репетициях.

Три акта сидит в суфлерской будке.

На четвертый, — с быстротой молнии или актрисы переодевается, является в платье с длинным треном, в перчатках выше локтей, с цветами в волосах, играет какую-то светскую гостью.

Выпускает в водевиле:

— Приготовьтесь, ваш выход!.. Выходите!

И все это за десять рублей!

Все?

Идет «Жертва за жертву» Дьяченко.

У меня:

— Знакомых всего на пятнадцать рублей!

Я «ради искусства» приношу себя в жертву, играю «роль без ниточки», смотрителя, и исполняю обязанности распорядителя.

Смотритель (*глядя на дорогу*). Ну и гон, прости господи! И куда это только их гонит? (*Уходит*.)

Вложим в эти слова столько комизма, сколько в них нет, я разгримировываюсь и сижу за кассой.

Раздаю оставшиеся семьдесят пять рублей парикмахеру, рабочим, оркестру, бутафорам.

В то время, когда «там» вызывают, выходят, кланяются, кричат:

— Занавес! Давай занавес! Не слышите, черти? Аплодируют!

Она входит последнею.

— Фу, устала! Ну что, все или подождать?

— Все!

— Давайте!

Я выдаю ей последние десять рублей, она расписывается.

— Едем!

Я смотрю на нее с недоумением:

— Поедемте!

Мы выходим.

— Ты хоть распорядился извозчика-то позвать?

Она перешла на «ты».

Я смущен.

— Н-нет... я н-не...

— Ах ты, господи! Ну, что ж мы? Пешком, что ли пойдем?

Я бегу на угол:

— Извозчик! Извозч-и-ик!

— Садись! Ах господи, да садись же! Экий нескладный! Ты сказал ему, куда ехать?

— Н-нет... Я н-не знал... А вы где живете?

— С ума сошел? Ко мне нельзя!.. Ну, что ж мы? Так стоять, что ли, будем? Ты куда меня везешь?

— Я... я... я н-не знаю... Я думал, вас до дому надо п-п-проводить...

— Фу, ты, черт! Хоть бы раньше предупредил! Я бы себе пожрать чего приготовила! Извозчик!

Она тычет его в спину.

— Поезжай сначала на Тверскую. Ты знаешь, около Страстного, против Корпуса, лавочка, где торгуют всю ночь?

И мы ныряем по тогдашним московским ухабам.

Я — смущенный.

Она — уткнувши нос в муфту.

— Да, вы скажите...

Она снова переходит на «вы».

— Вы — настоящий распорядитель?

— Я? Настоящий!

— Вы, может быть, так... Есть какой-нибудь другой распорядитель? Настоящий? Он рассердится, что я с ним не поехала. Вы говорите правду? Это ведь дело!

— Ей-богу, честное слово, другого распорядителя нет. А что?

— Ничего. Первого такого распорядителя вижу.

Мы снова молчим.

— Вы часто бываете распорядителем?

— Нет. Я — комик. Я играю. Это я только так... Согласился... В виде исключения...

— А!

И столько презрения в этом: «А!»

И в лавке, пока ей завертывают сосиски и мещерский сыр, она смотрит на меня.

Свысока. Улыбается уголками губ.

— Тоже... распорядитель!..

Я не знал, за что она сердится.

За то, что осталась без хорошего, — во всяком случае, — теплого, ужина в ресторане? За то, что на свои деньги должна покупать себе сосиски?

Но я чувствовал, что под зеленым лугом, по которому я иду, болото и трясина. Что сквозь траву проступает вода, и мои ноги проваливаются.

Как много обязанностей за десять рублей!

В старой Москве все было дешево: говядина, театр и человек.

В Секретаревке, этом «театре детских игр», разыгралась трагедия, лет тридцать пять тому назад взволновавшая всю Москву.

— Дело нотариуса Н.

Шел любительский спектакль.

В нем, в первый раз в жизни, играла на сцене молодая девушка, конторщица в маленьком журнальчике «Светоч».

К спектаклю имел какое-то отношение нотариус Н., известный в тогдашней Москве, как:

— Большой ходок по дамской части.

Молодая девушка имела большой успех. Ее много вызывали.

И нотариус предложил:

— Необходимо вспрыснуть первый артистический успех!

Решили ехать ужинать вчетвером.

Девушка, нотариус, комическая старуха и молодой человек — любитель.

Нотариус повез дебютантку на своей лошади.

Старуха и любитель поехали на извозчике.

Нотариус привез молодую девушку в известную в Москве гостиницу:

— Но с другого подъезда.

В «кабинете» был уже накрыт ужин на четверых.

— Они сейчас приедут. Ведь мы на своей.

Но старуха с любителем не ехали.

Девушка начала беспокоиться.

Она открыла дверь в соседнюю комнату.

Там была... кровать.

— Куда вы меня привезли?

Нотариус запер номер и ключ положил в карман.

Произошла гнусная сцена.

На следующий день молодая девушка кинулась к комической старухе:

— Что вы со мной сделали?

Старуха и любитель руками замахали:

— Мы-то при чем? Это все он! Мы приехали, да нас не пустили!

— Я этого так не оставлю. Я подам заявление прокурору.

Сообщники перепугались.

— Милая! Что вам за охота поднимать такой скандал! Пачкать в грязи свое имя! Подумайте! Ведь у вас есть отец. Старик! Это его убьет. Дайте мы с Н. переговорим.

— О чем же говорить? Жениться на мне он не может, — он женат...

— Дайте переговорим.

Переговорили.

— Милая! Прошлого не воротишь. Поднимать такую грязь, — пожалейте старика-отца. А вы вот что, вы напишите ему письмо. Пусть заплатит вам десять тысяч, а то, мол, заявлю. Испугается, слова не скажет!

Девушка возмутилась.

Но ее стали уговаривать:

— Таких господ учить надо! Нельзя же его безнаказанным оставить. Да и вам деньги. Не век же в конторщицах сидеть.

Словом, несчастную закрутили так, что она написала письмо.

Тогда все переменилось.

— А! Шантаж? Доказательство налицо! Шантажное письмо! Пусть попробует подать жалобу! Да я сам обращусь в сыскную полицию. Пусть меня оградят. Я человек известный, с положением! Из Москвы в двадцать четыре часа вышлют!

Обесчестили — и ее же обвиняют в шантаже.

Позор, надругательство, впереди — сыскная полиция, высылка из Москвы.

На земле нет справедливости.

И молодая девушка застрелилась на паперти храма Христа Спасителя.

Написав в большом письме свою жалобу.

Самоубийство было так громко, что даже в тогдашней Москве, где все тушилось, что касалось «известных в городе лиц», — поднялось дело.

Был громкий процесс при закрытых дверях.

Процесс, между прочим, интересный по необычной, неслыханной в летописях суда, экспертизе.

В качестве эксперта была вызвана блестящая московская актриса, красавица С. П. Волгина.

Она должна была свидетельствовать суду.

— О душевном состоянии, в котором находится артистка после успеха на сцене.

Нотариус Н. был осужден в ссылку.

Так детьми мы играли на лугу, под которым была глубокая трясина.

Но умолкни, болтливая старость...

Мы начали о Вейхеле.

Я не знаю, чем, собственно, его увлекла сцена.

Он играл — в свои «бенефисы», — только одну роль:

— Акакия Акакиевича Акакиева.

В водевиле «Жена напрокат».

Все его сценические данные подходили только к этой забавной роли.

Но Секретаревка и Немчиновка увлекли его, как многих юношей.

Он был устроителем любительских спектаклей, а потом театральным библиотекарем.

Это был целиком:

— Человек театра.

Он и жил до конца дней своих в самом театральном московском переулке, в Богословском:

— Где Корш.

Кроме видных людей, драматурга, актера, театр требует еще целой массы невидных, незаметных деятелей, любящих театр, вечно остающихся за кулисами.

Один из них был покойный Вейхель.

Мир его праху!

Мир праху всего прошлого!

Шаляпин в «Мефистофеле»

(Из миланских воспоминаний)

Представление «Мефистофеля» начиналось в половине девятого.

В половине восьмого Арриго Бойто разделся и лег в постель.

— Никого не пускать, кроме посланных из театра.

Он поставил на ночной столик раствор брома.

И приготовился к «вечеру пыток».

Словно приготовился к операции.

Пятнадцать лет тому назад «Мефистофель» в первый раз был поставлен в «Скала».

Арриго Бойто, один из талантливейших поэтов и композиторов Италии, долго, с любовью работал над «Мефистофелем».

Ему хотелось воссоздать в опере гетевского «Фауста» вместо рассыропленного, засахаренного, кисло-сладкого «Фауста» Гуно.

Настоящего гетевского «Фауста». Настоящего гетевского Мефистофеля.

Он переводил и укладывал в музыку гетевские слова.

Он ничего не решался прибавить от себя.

У Гете Мефистофель появляется из пуделя.

Это невозможно на сцене.

Как сделать?

Бойто бьется, роется в средневековых немецких легендах «о докторе Фаусте, продавшем свою душу черту».

Находит!

В одной легенде черт появляется из монаха.

15 лет тому назад «Мефистофель» был поставлен в «Скала».

Мефистофеля исполнял лучший бас того времени.

15 лет тому назад публика освистала «Мефистофеля».

Раненный в сердце поэт-музыкант с тех пор в ссоре с миланской публикой.

Он ходит в театр на репетиции. На спектакль — никогда.

Мстительный итальянец не может забыть.

«Забвенья не дал бог, да он и не взял бы забвенья».

Он не желает видеть:

— Этой публики!

Затем «Мефистофель» шел в других театрах Италии. С огромным успехом. «Мефистофель» обошел весь мир, поставлен был на всех оперных сценах. Отовсюду телеграммы об успехе.

Но в Милане его не возобновляли.

И вот сегодня «Мефистофель» апеллирует к публике Милана.

Сегодня пересмотр «дела об Арриго Бойто, написавшем оперу «Мефистофель».

Пересмотр несправедливого приговора. Судебной ошибки.

В качестве защитника приглашен какой-то Шаляпин, откуда-то из Москвы.

Зачем? Почему?

Говорят, он создал Мефистофеля в опере Гуно. А! Так ведь то Гуно! Нет на оперной сцене артиста, который создал бы гетевского Мефистофеля, настоящего гетевского Мефистофеля. Нет!

На репетиции Бойто, слушая свою оперу, сказал, ни к кому не обращаясь:

— Мне кажется, в этой опере есть места, которые не заслуживают свиста!

Он слушал, он строго судил себя.

Он вынес убеждение, что это не плохая опера.

Но спектакль приближается. Бойто не в силах пойти даже за кулисы.

Он разделся, лег в постель, поставил около себя раствор брома.

— Никого не пускать, кроме посланного из театра!

И приготовился к операции.

* * *

Так наступил вечер этого боя.

Настоящего боя, потому что перед этим в Милане шла мобилизация.

* * *

Редакция и театральное агентство при газете «Театр» полны народом.

Можно подумать, что это какая-нибудь политическая сходка. Заговор. Лица возбуждены. Жесты полны негодования. Не говорят, а кричат.

Всех покрывает великолепный, «как труба», бас г-на Сабаллико:

— Что же, разве нет в Италии певцов, которые пели «Мефистофеля»? И пели с огромным успехом? С триумфом?

Г-н Сабаллико ударяет себя в грудь.

Восемь здоровенных басов одобрительно крякают.

— Я пел «Мефистофеля» в Ковенгартенском театре, в Лондоне! Первый оперный театр в мире!

— Я объездил с «Мефистофелем» всю Америку! Меня в Америку выписывали!

— Позвольте! Да я пел у них в России!

Все басы, тенора, баритоны хором решили:

— Это гадость! Это гнусность! Что ж, в Италии нет певцов?

— Кто же будет приглашать нас в Россию, если в Италию выписывают русских певцов? — выводил на высоких нотах какой-то тенорок.

— Выписывать на гастроли белого медведя! — ревели баритоны.

— Надо проучить! — рявкали басы.

У меня екнуло сердце.

— Все эти господа идут на «Мефистофеля»? — осведомился я у одного из знакомых певцов.

— Разумеется, все пойдем!

Редактор жал мне, коллеге, руку. По улыбочке, по бегающему взгляду я видел, что старая, хитрая бестия готовит какую-то гадость.

— Заранее казнить решили? — улыбаясь, спросил я.

Редактор заерзал:

— Согласитесь, что это большая дерзость ехать петь в страну певцов! Ведь не стал бы ни один пианист играть перед вашим Рубинштейном! А Италия — это Рубинштейн!

Директор театрального бюро сказал мне:

— Для г-на Скиаляпино[1], конечно, есть спасенье. Клака. Купить как можно больше клаки, — будут бороться со свистками.

Мы вышли вместе со знакомым певцом.

— Послушайте, я баритон! — сказал он мне, — Я Мефистофеля не пою. Мне ваш этот Скиаляпино не конкурент. Но однако! Если бы к вам, в вашу Россию, стали ввозить пшеницу, что бы вы сказали?

Секретарь театра «Скала» сидел подавленный и убитый:

— Что будет? Что будет? Выписать русского певца в «Скала»! Это авантюра, которой нам публика не простит.

* * *

Супруге Ф. И. Шаляпина, в его отсутствие, подали карточку:

«Синьор такой-то, директор клаки театра «Скала».

Вошел «джентльмен в желтых перчатках», как их здесь зовут. Развалился в кресле.

---

[1] Так итальянцы читали фамилию «Шаляпин».

— Мужа нет? Жаль. Ну, да я поговорю с вами. Вы еще лучше поймете. Вы сами итальянская артистка. Вы знаете, что такое здесь клака?

— Да. Слыхала. Знаю.

— Хочет ваш муж иметь успех?

— Кто ж из артистов...

— Тенор, поющий Фауста, платит нам столько-то. Сопрано, за Маргариту, — столько-то. Другое сопрано, за Елену, — столько-то! Теперь ваш муж! Он поет заглавную партию. Это стоит дороже.

— Я передам...

— Пожалуйста! В этом спектакле для него всё. Или слава, или ему к себе в Россию стыдно будет вернуться! Против него все. Будет шиканье, свистки. Мы одни можем его спасти, чтобы можно было дать в Россию телеграмму: «Successo colossale, triumpto completto, tutti arii bissati».

Заплатит... Но предупреждаю: как следует заплатит, — успех... Нет...

Он улыбнулся:

— Не сердитесь... Ха-ха! Что это будет! Что это будет! Нам платят уже его противники. Но я человек порядочный и решил раньше зайти сюда. Может быть, мы здесь сойдемся. Зачем же в таком случае резать карьеру молодого артиста?

И Спарафучилле откланялся:

— Итак, до завтра. Завтра ответ. Мой поклон и привет вашему знаменитому мужу. И пожелание успеха. От души желаю ему иметь успех!

На следующий день в одной из больших политических газет Милана появилось письмо Ф. И. Шаляпина.

«Ко мне в дом явился какой-то шеф клаки, — писал Шаляпин, — и предлагал купить аплодисменты. Я аплодисментов никогда не покупал, да это и не в наших нравах. Я привез публике свое

художественное создание и хочу ее, только ее свободного приговора: хорошо это или дурно. Мне говорят, что клака — это обычай страны. Этому обычаю я подчиняться не желаю. На мой взгляд, это какой-то разбой».

* * *

В галерее Виктора-Эммануила, на этом рынке певцов, русские артисты сидели отдельно за столиками в кафе Биффи.

— Шаляпин кончен!

— Сам себя зарезал!

— Как так? Соваться, не зная обычаев страны.

— Как ему жена не сказала?! Ведь она сама итальянка!

— Да что ж он такого сделал, — спросил я, — обругал клакеров?

— Короля клакеров!!!

— Самого короля клакеров!

— Мазини, Таманьо подчинялись, платили! А он?

— Что они с ним сделают! Нет, что они с ним сделают!

— Скажите, — обратился ко мне один из русских артистов, — вы знакомы с Шаляпиным?

— Знаком.

— Скажите ему... от всех от нас скажите... Мы не хотим такого позора, ужаса, провала... Пусть немедленно помирится с клакой. Ну, придется заплатить дороже. Только и всего. За деньги эти господа готовы на все. Ну, извинится, что ли... Обычай страны. Закон! Надо повиноваться законам!

И он солидно добавил:

— *Dura lex, sed lex*!

— С таким советом мне стыдно было бы прийти к Шаляпину!

— В таком случае пусть уезжает. Можно внезапно заболеть. По крайней мере, хоть без позора!

Певцы-итальянцы хохотали, болтали с веселыми, злорадными, насмешливыми лицами.

Вся галерея была полна Мефистофелями.

— Ввалился северный медведь и ломает чужие нравы!

— Ну, теперь они ему покажут!

— Теперь можно быть спокойными!

Один из приятелей-итальянцев подошел ко мне:

— Долго остаетесь в Милане?

— Уезжаю сейчас же после первого представления «Мефистофеля».

— Ах, вместе с Скиаляпино!

И он любезно пожал мне руку.

«Король клаки» ходил, улыбаясь, — демонстративно ходил, демонстративно улыбаясь, — на виду у всех по галерее и в ответ на поклоны многозначительно кивал головой.

К нему подбегали, за несколько шагов снимая шапку, подобострастно здоровались, выражали соболезнование.

Словно настоящему королю, на власть которого какой-то сумасшедший осмелился посягнуть.

Один певец громко при всех сказал ему:

— Ну, помните! Если вы эту штуку спустите,— мы будем знать, что вы такое. Вы — ничто, и мы вам перестанем платить. Зачем в таком случае? Поняли?

Шеф клаки только многозначительно улыбался.

Все его лицо, глаза, улыбка, поза — все говорило:

— Увидите!

Никогда еще ему не воздавалось таких почестей, никогда он не видел еще такого подобострастия.

На нем покоились надежды всех.

* * *

— Слушайте, — сказал мне один из итальянских певцов, интеллигентный человек, — ваш Скиаляпино сказал то, что думали все мы. Но чего никто не решался сказать. Он молодчина, но ему свернут голову. Мы все...

Он указал на собравшихся у него певцов, интеллигентных людей, — редкое исключение среди итальянских оперных артистов.

— Нам всем стыдно,— стыдно было читать его письмо. Мы не артисты, мы ремесленники. Мы покупаем себе аплодисменты, мы посылаем телеграммы о купленных рецензиях в театральные газеты и платим за их помещенье. И затем радуемся купленным отчетам о купленных аплодисментах. Это глупо. Мы дураки. Этим мы, артисты, художники, поставили себя в зависимость, в полную зависимость от шайки негодяев в желтых перчатках. Они наши повелители — мы их рабы. Они держат в руках наш успех, нашу карьеру, судьбу, всю нашу жизнь. Это унизительно, позорно, нестерпимо. Но зачем же кидать нам в лицо это оскорбление? Зачем одному выступать и кричать: «Я не таков. Видите, я не подчиняюсь. Не подчиняйтесь и вы!» Когда без этого нельзя! Поймите, нельзя! Это так, это заведено, это вошло в плоть и кровь. Этому и посильнее нас люди подчинялись. Подчинялись богатыри, колоссы искусства.

Этому вашему Скиаляпино хорошо. Ему свернут здесь голову, освищут, не дадут петь, — он сел и уехал назад к себе. А нам оставаться здесь, жить здесь. Мы не можем поступать так. Нечего нам и кидать в лицо оскорбление: «Вы покупаете аплодисменты! Вы в рабстве у шайки негодяев!»

— Да и что докажет ваш Скиаляпино? Лишний раз всемогущество шайки джентльменов в желтых перчатках! Они покажут, что значит идти против них! Надолго, навсегда отобьют охоту у всех! Вот вам и результат!

Эти горячие возражения сыпались со всех сторон.

— Но публика? Но общественное мнение? — вопиял я.

— Ха-ха-ха! Публика!

— Ха-ха-ха! Общественное мнение!

— Публика возмущена!

— Публика?! Возмущена?!

— Он оскорбил наших итальянских артистов, сказав, что они покупают аплодисменты!

— Общественное мнение говорит: не хочешь подчиняться существующим обычаям, — не иди на сцену! Все подчиняются, что ж ты за исключение такое? И подчиняются, и имеют успех, и отличные артисты! Всякая профессия имеет свои неудобства, с которыми надо мириться. И адвокат говорит: «И у меня есть в профессии свои неудобства. Но подчиняюсь же я, не ору во все горло!» И доктор, и инженер, и все.

— Но неужели же никто, господа, никто не сочувствует?

— Сочувствовать! В душе-то все сочувствуют. Но такие вещи, какие сказал, сделал ваш Скиаляпино, — не говорятся, не делаются.

— Он поплатится!

И они все жалели Шаляпина:

— Этому смельчаку свернут голову!

* * *

Мне страшно, прямо страшно было, когда я входил в театр.

Сейчас...

Кругом я видел знакомые лица артистов. Шеф клаки, безукоризненно одетый, с сияющим видом именинника, перелетал от одной группы каких-то подозрительных субъектов к другой и шушукался.

Словно полководец отдавал последние распоряжения перед боем.

Вот сейчас я увижу проявление «национализма» и «патриотарства», которые так часто и горячо проповедуются у нас.

Но почувствую это торжество на своей шкуре.

На русском.

Русского артиста освищут, ошикают за то только, что он русский.

И я всей болью души почувствую, что за фальшивая монета патриотизма это «патриотарство». Что за несправедли-

вость, что за возмущающая душу подделка национального чувства этот «национализм».

Я входил в итальянское собрание, которое сейчас казнит иностранного артиста только за то, что он русский.

Какая нелепая стена ставится между артистом, талантом, гением и публикой.

Как испорчено, испакощено даже одно из лучших наслаждений жизни — наслаждение чистым искусством!

Как ужасно чувствовать себя чужим среди людей, не желающих видеть в человеке просто человека!

Все кругом казались мне нелепыми, дикими, опьяненными, пьяными.

Как они не могут понять такой простой истины? Шаляпин — человек, артист. Суди его как просто человека, артиста.

Как можно собраться казнить его за то, что:

— Он — русский!

Только за это.

Я в первый раз в жизни чувствовал себя «иностранцем», чужим.

Все был русский и вдруг сделался иностранец.

В театр было приятно идти так же, как на казнь.

Я знаю, как «казнят» в итальянских театрах.

Свист — нельзя услышать ни одной ноты.

На сцену летит что попадет под руку.

Кошачье мяуканье, собачий вой.

Крики:

— Долой!

— Вон его!

— Собака!

* * *

Повторять об успехе значило бы повторять то, что известно всем.

Дирижер г-н Тосканини наклонил палочку в сторону Шаляпина.

Шаляпин не вступает.

Дирижер снова указывает вступление.

Шаляпин не вступает.

Все в недоумении. Все ждут. Все «приготовились».

Дирижер в третий раз показывает вступление.

И по чудному театру «Скала», — с его единственным, божественным резонансом, — расплывается мягкая, бархатная могучая нота красавца-баса.

— Ave Signor!

— А-а-а! — проносится изумленное по театру.

Мефистофель кончил пролог. Тосканини идет дальше.

Но громовые аккорды оркестра потонули в реве:

— Скиаляпино!

Шаляпина, оглушенного этим ураганом, не соображающего еще, что же это делается, что за рев, что за крики, выталкивают на сцену.

— Идите! Идите! Кланяйтесь!

Режиссер в недоумении разводит руками:

— Прервали симфонию! Этого никогда еще не было в «Скала».

Театр ревет. Машут платками, афишами.

Кричат:

— Скиаляпино! Браво, Скиаляпино!

Где же клака?

Когда Шаляпин в прологе развернул мантию и остался с голыми плечами и руками, один из итальянцев-мефистофелей громко заметил в партере:

— Пускай русский идет в баню.

Но на него так шикнули, что он моментально смолк.

С итальянской публикой не шутят.

— Что же «король клаки»? Что же его банда джентльменов в желтых перчатках? — спросил я у одного из знакомых артистов.

Он ответил радостно:

— Что ж они? Себе враги, что ли? Публика разорвет, если после такого пения, такой игры кто-нибудь свистнет!

Это говорила публика, сама публика, и ложь, и клевета, и злоба не смели поднять своего голоса, когда говорила правда, когда говорил художественный вкус народа-музыканта.

Все посторонние соображения были откинуты в сторону.

Все побеждено, все сломано.

В театре гремела свои радостные, свои торжествующие аккорды правда.

* * *

Пытки начались.

Прошло полчаса с начала спектакля.

Арриго Бойто, как на операционном столе, лежал у себя на кровати.

Звонок.

— Из театра.

— Что?

— Колоссальный успех пролога.

Каждые полчаса посланный:

— Fischio повторяют!

— Скиаляпино овация!

— Сцена в саду — огромный успех!

— Ecco il mundo — гром аплодисментов!

Перед последним актом влетел один из директоров театра:

— Фрак для маэстро! Белый галстук! Маэстро, вставайте! Публика вас требует! Ваш «Мефистофель» имеет безумный успех!

Он кинулся целовать бледного, взволнованного, поднявшегося и севшего на постели Бойто.

— Все забыто, маэстро! Все искуплено! Вы признаны! Публика созналась в ошибке. Все забыто! Забыто, не так ли? Идите к вашей публике. Она ваша. Она вас ждет!

— А Мефистофель? — спрашивает Бойто.— Это не такой, каких видели до сих пор? Увидали, наконец, такого Мефистофеля, какой мне был нужен? Это гетевский Мефистофель?

— Это гетевский. Такого Мефистофеля увидели в первый раз. Это кричат все.

— В таком случае я завтра пойду посмотреть в закрытую ложу.

И Бойто повернулся к стене:

— А теперь, дружище, оставьте меня в покое. Я буду спать. Я отомщен.

Мефистофель

Последнее представление «Фауста», в бенефис Донского, представляло для тех, кто любит глубоко и серьезно талант Ф. И. Шаляпина, особый интерес.

С этим Мефистофелем Шаляпин едет великим постом в Милан.

Хотелось еще раз проверить:

— Что везет артист?

Представлялся театр «Скала». Первое представление. Итальянская публика.

— Явится ли «Фауст» достойным продолжением триумфа «Мефистофеля»?

«Родина художников» сразу усыновила русского артиста.

«Шаляпино» в Италии — имя не менее популярное, чем в России «Шаляпин».

Когда в Неаполе давали торжественный спектакль в честь английского короля и хотели блеснуть оперой, дирекция театра Сан-Карло пригласила Шаляпина спеть пролог из «Мефистофеля».

Довольно пошлое, — но в наше время — увы! — действительное мерило успеха, — «открытки» с портретом Шаляпина в Италии так же распространены, как и у нас.

Это по части наружного успеха.

По части внутреннего —

Гастроли Шаляпина оставили глубокий след в итальянском искусстве.

На артистическом языке в Италии появилось новое определение:

— Что это за артист?

— А! Это вроде Шаляпина.

То есть.

— Человек, который не только «поет ноты», но стремится и пением, и игрой дать полный художественный образ.

Дирекция «Скала» после триумфов Шаляпина в мало популярном «Мефистофеле» Бойто захотела показать его в той же роли в популярной опере Гуно.

И Шаляпин едет гастролировать в Милан при условиях, совершенно исключительных.

«Скала» — оригинальный театр с оригинальными традициями.

По правилам театра, после каждого сезона все декорации обязательно уничтожаются. И на каждый новый сезон все декорации пишутся новые.

Даже для одной и той же оперы.

В прошлом году шел «Фауст», в этом году идет «Фауст».

Но все прошлогодние декорации должны быть уничтожены и написаны новые.

Это делается для поощрения художников-декораторов.

Но «Скала» — театр рутинный, с прочно, раз и навсегда установившимися традициями.

По традиции, новые декорации должны быть написаны точка в точку так, как старые.

Поощряются художники, но не поощряется искусство.

Искусство идет вперед, но оно проходит мимо театра, где все застыло, закаменело, остановилось.

Маргарита там продолжает жить в том же самом английском коттедже, в котором жила 20 лет тому назад, а Мефистофель появляется из того же самого трапа, из которого появлялся на первом представлении.

Постоянный ход в ад!

Во главе «Скала», однако, стоят, в отличие от некоторых других театров, люди, понимающие искусство.

Им не могло не броситься в глаза, что шаблонная, рутинная, мертвая обстановка и такой оригинальный; своеобразный, живой артист, как Шаляпин, являются диссонансом.

Шаляпин не только превосходный певец и удивительный актер, — в нем сидит еще живописец и скульптор.

Он лепит из своего тела. Обдумывая роль, он рисует себя на фоне декораций.

Он не представляет себя иначе, как в полной гармонии со всею обстановкой, с игрой других действующих лиц.

И дирекция «Скала» решила показать Шаляпина в такой обстановке, какая ему нужна.

Пусть вся обстановка гармонирует с его замыслом.

Декорации для «Фауста» будут написаны по рисункам Коровина, которые вышлет Шаляпин.

Костюмы сделаны по тем рисункам, которые пришлет Шаляпин.

Шаляпин не только поет Мефистофеля. Он ставит «Фауста».

И на этот раз сможет осуществить мечту своей артистической жизни.

Дать тот образ Мефистофеля, который стоит у него перед глазами.

Шаляпин — это Фауст.

За ним неотступно следует по пятам Мефистофель. Мефистофель не оставляет его ни на минуту. Мефистофель, это — не только его любимая роль. Это почти его мучение. Его кошмар.

В первый раз Мефистофель явился к нему когда-то давным-давно, в самом начале карьеры.

К Фаусту он явился в костюме странствующего схоластика.

К Шаляпину — в костюме артиста странствующей труппы.

Забавно смотреть теперь на тогдашний портрет Шаляпина в роли Мефистофеля.

Традиционная «козлиная бородка». Усы — штопором. Франт. Если к этому прибавить еще широкое в складках и морщинах трико, — получается совсем прелесть.

Обычный Мефистофель, грызущий сталь в сцене с крестами, — обычной странствующей оперной труппы.

Но рос и становился глубже артист, рос и глубже становился его Мефистофель.

Каждый спектакль он вносит что-нибудь новое, продуманное и прочувствованное в эту роль.

Каждый спектакль к Мефистофелю прибавляется новый штрих.

Мефистофель растет, как растет Шаляпин.

И вся артистическая карьера Шаляпина — это работа над Мефистофелем.

Сколько работает Шаляпин?

Публика любит думать, что ее любимцы не работают совсем.

— Вышел и поет.

Как бог на душу положит. И выходит хорошо.

— Потому — талант!

Шаляпин работает только столько часов, сколько он не спит.

За обедом, ужином, в дружеской беседе он охотнее всего говорит, спорит о своих ролях. И из ролей охотнее всего о своем кошмаре — Мефистофеле.

Только «Демон», главным образом за последний год, немного сжалился над ним и отвлек его от своего коллеги.

Как часто друзья просиживали с Шаляпиным ночи напролет где-нибудь в ресторане, не замечая, как летит время.

Публика заглядывала.

— Шаляпин кутит!

Назавтра рассказывали:

— Кутил ночь напролет!

И ночь действительно проходила напролет.

«Светлела даль, перед зарею новой ночная мгла сходила с неба, и день плелся своей чредой».

А забытая, давно уж переставшая шипеть, бутылка выдыхалась и теплела.

Ночь проходила в разговорах, спорах не о ролях, а о художественных образах.

Часы за часами улетали в рассказах Шаляпина, как он представляет себе Мефистофеля, как надо спеть ту, эту фразу, каким жестом где что подчеркнуть.

Я не знаю артиста, который бы работал больше, чем этот баловень природы и судьбы.

У него нет свободного времени. Потому что все свое «свободное время» он занят самой важной работой: думает о своих художественных творениях.

И среди них первый — Мефистофель.

Так, как сейчас его играет и поет Шаляпин — для него, взыскательного артиста, — почти законченный образ.

В Милане, где ему предоставлена полная возможность показать своего «мучителя» в той обстановке, в которой Мефистофель стоит перед его глазами, Шаляпин, наконец, сыграет, споет, нарисует, вылепит того Мефистофеля, каким тот рисуется ему.

Каким выносил его в своем уме, в своей творческой фантазии, в своей душе художника.

И, глядя на Шаляпина, думалось, что эти его гастроли в Милане впишут новую, блестящую, победную страницу в летописи русского искусства.

Демон

Безлунная ночь. Сумрачный предрассветный час. Сквозь легкую дымку тумана светятся снежные вершины горного хребта. Светятся тускло, уныло, как светится снег сам от себя в безлунные ночи.

На темной скале мерещится огромная фигура. Одна рука протянута по скале. Другая жестом, полным муки, закинута за голову.

Словно прикованный Прометей.

Фигура неподвижна.

С неба, с земли доносятся, перекликаются голоса, то испуганные, то радостные.

И в позе, полной отчаяния, тоски и муки, внимает им черный призрак, прикованный к скале.

Но вот по нему мелькнул луч света.

Синеватого, холодного, жуткого. Таким зловещим кажется лунный свет ночью на кладбище.

Словно луч лунного света, украденный с кладбища.

Измученное, исхудалое лицо. С прекрасными чертами. С гордым профилем. Глубоко ввалившиеся и горящие глаза. Как змеи, вьются брови. Черные, как смоль, волосы беспорядочными кудрями падают на плечи.

От рук, голых, мускулистых, железных, веет мощью и силой.

Его истрепали ураганы, там, на вершинах диких скал.

Черный флер его одежды лохмотьями висит на нем. И изпод этих обрывков одежды падшего ангела — тускло светится при лунном блеске золотой панцирь прежнего архангела.

От всей фигуры веет могуществом, и на лице написано мученье.

Раздается могучий голос.

И провозглашает проклятие миру.

— Проклятый мир!

Вы помните скучающего Демона, каким видели его десятки раз, лежащего на скале, усталого, унылого и разочарованного.

Вы входили в его положение:

— Бедный Онегин!

Так молод и так уже разочарован!

И вдруг вы слышите не скуку, а трагическую тоску. Не разочарование, а отчаяние.

Шаляпин искал этих звуков тоски и отчаяния, от которых веяло бы ужасом, еще в «Манфреде». И нашел их теперь, в «Демоне».

И от каждой позы, и от каждого жеста веет мощью, презрением и страшной мукой.

Звуки, пластика, взгляд — все слилось в одну симфонию отчаяния, ненависти и страданий.

Эта протянутая могучая рука с искривленными пальцами. Словно Демон хочет поднять весь мир и посмотреть на него еще раз с мучительным вопросом:

— Чем он хорош?

И видит его, и бескровные губы сложились в гримасу презрения и злобы.

Вы в первый раз слышали и видели в «Демоне» пролог.

Оказалось, — через 20 лет, — что это сцена, полная силы, красоты, выразительности.

И что в звуках пролога рисуется действительно титанический образ.

В споре с ангелом, в могучих и страстных захватывающих звуках, вы в первый раз услыхали сатанинскую, настоящую сатанинскую, гордость. Купленную ценою страданий. Это слышится в голосе.

Мираж растаял. Залитая розоватыми лучами заходящего солнца картина Грузии.

Вдали широкое каменистое ложе, по которому, словно небрежно брошенная лента, бесчисленными изгибами вьется Арагва.

Угловая башня. Полустертые ступени лестницы, вырубленной в скале.

И когда Тамара смеется своими звонкими, резвыми трелями, словно сливаясь со скалой, освещенный своим мертвенным светом, огромными горящими глазами на бледном, измученном лице смотрит на нее Демон.

И в этом безмолвном взгляде была такая музыка, читалась такая поэма, что театр замер. Лермонтовский, настоящий лермонтовский Демон впервые вставал на сцене во всей красоте и во всем ужасе своих мучений.

Но приближался страшный момент.

Артист пел больной. Он кашлял.

Приближалось:

— И будешь ты царицей мира.

Всякий знает, что в «Демоне» «главное»: «И будешь ты царицей мира».

— Это надо взять-с!

Если б Шаляпин сорвался с басовой партии, всякий сказал бы:

— Нездоров. Случайность.

Потому что всякий из газет знает, что у Шаляпина бас.

Но если бы что-нибудь случилось в «Демоне» —

Об этом страшно подумать.

Публика не любит смельчаков. Обыватель сам робок. Смелость ему кажется дерзостью и оскорблением. И когда смельчак режется, — для публики нет большего удовольствия.

Публика из газет знает, что у Шаляпина не баритон.

Ее не проведешь!

И это был поистине страшный момент.

Момент экзамена.

Публика сидела и думала:

— Это, брат, все отлично! Мимика, пластика. Ты вот мне «мира» как подашь?

Артист был болен.

И, вероятно, не у одного из тех, кто любит этого великого артиста, захолонуло сердце, когда он запел:

> Возьму я, вольный сын эфира,
> Тебя в надзвездные края...

И вдруг пронеслось и раскатилось по театру чарующе, и властно, и увлекательно. Могуче, красиво, свободно:

> И будешь ты царицей мира...

Можно было перевести дух.

Вопрос о «Демоне» был решен.

Публика, как голодная стая, которой бросили кусок, которого она ждала, была удовлетворена.

Те, кто понимает в музыке, говорили в антрактах уже спокойно:

— Он споет Демона!

И это говорили даже те, кто ничего не понимает. А это в театре очень важно.

Антракт был полон разговоров о Демоне, которого увидели в первый раз.

— Это врубелевский Демон!

— Врубелевский!

— Врубелевский!

И при этих словах, право, сжималось сердце.

Позвольте вас спросить, что ж говорили вы, когда этот безумный и безумно талантливый художник создавал свои творения?

За что же вы костили его «декадентом» и отрицали за ним даже право называться «художником»?

Я не знаю, отравляли эти отзывы тяжкие минуты борьбы с недугом несчастного художника, резали ему крылья в мину-

ты вдохновения или он держался единственного мудрого для художника правила:

— Никогда не читать того, что пишут про искусство в газетах. Никогда не слушать того, что об искусстве говорит публика.

Но за что же критики, бездарные, невежественные ничтожества, ругали художника?

За что те, для кого пишутся все эти картины, оперы, поэмы, — публика, как стадо баранов за глупым козлом, шла за этими «критпкашками»?

За что?

За то, что он смел писать так, как он думает? А не так, как «принято», как «полагается», как каждый лавочник привык, чтоб ему писали?

Вы говорите о тяжести цензуры. Вы самые безжалостные цензоры в области творчества, с вашим:

— Пиши, как принято!

И если Шаляпин дал «врубелевского Демона», — это был вечер реабилитации большого художника.

Итак, Врубель заменил на сцене Зичи. Красивого, академичного Зичи.

До сих пор Демона играли по Зичи. И у прозаичных баритонов, «лепивших из себя Демона Зичи», выходил больше послушник с умащенными и к празднику расчесанными волосами.

Шаляпин имел смелость показать врубелевского Демона.

И создание несчастного и талантливого художника сразу обаянием охватило толпу.

Ущелье, заваленное снеговым обвалом. Дикое и мрачное.

Решительно Коровин недаром проехался по Дарьяльскому ущелью.

От его Кавказа веет действительно Кавказом, мрачным, суровым. И среди этих скал действительно мерещится призрак лермонтовского Демона.

Нам кажется только, что Демона, когда он показывается в скале, не надо так ярко освещать.

Пусть он будет больше призраком. Меньше выделяется от серой скалы.

Не то его видно, не то это галлюцинация.

Это будет больше в тоне всей картины, таинственной, суровой, жуткой.

В этой картине,— с князем Синодалом, — Демону петь мало.

Но и здесь прозвучало нечто оригинальное, глубокое и интересное.

— Ночная тьма бедой чревата, и враг твой тут как тут.

Сколько Демонов мы с вами переслушали, и никому из них не приходило в голову принять этого «врага» на свой счет.

Демон появлялся, как «человек», докладывающий, что сейчас выйдут татары на четвереньках.

«Враг» — это были татары.

И вдруг с глубокой, страстной ненавистью прозвучало:

— Враг!

Да ведь это Демон про себя говорит.

Он торжествует над Синодалом:

— Я, твой враг, здесь!

Какая рутинная область искусства — сцена!

Первому, кто пел эту оперу, не пришло в голову. Да так двадцать лет никому в голову и не приходило!

Всякий пел, как другие.

Свойство Шаляпин — создавать художественные произведения из того, что у других проходит бесследно и незаметно.

И из безмолвного появления Демона над умирающим Синодалом Шаляпин создал картину. И какую картину!

Прямой, неотразимый, как судьба, бесстрашный, — словно огромный меч воткнут в землю, — стоит Демон над Синодалом.

Какой контраст между мучащимся смертным и спокойным, холодным, торжествующим бессмертным духом.

Каким властным, спокойным, величественным движением, настоящим движением ангела смерти, он поднимает руку, чтоб этим прекратить и жизнь, и борьбу за нее.

От этого медленно всколыхнувшегося над Синодалом черного одеяния Демона веет действительно веянием смерти.

Наконец-то мы увидали на сцене настоящий замок Гудала. Не те балетные декорации с цветами, величиной в юбку балерины, какими любовались много-много лет.

А настоящий кавказский замок владетельного князя.

Сторожевую башню, из-за которой светил бледный серп молодой луны. Суровые стены замка, из окон которого с любопытством глядели женщины. Огни, которыми трепетно освещен сумрак двора, где под открытым небом происходит пир.

Мрачностью и чем-то жутким веяло от темного двора. Что-то зловещее, казалось, носится уже в воздухе. И было в тоне всей картины, когда над коленопреклоненной толпой, в ужасе шепчущей молитвы, медленно-медленно выросла гигантская черная фигура.

«Не плачь, дитя, не плачь напрасно» — единственное, что слегка транспонировано Шаляпиным в Демоне.

Но красота арии от этого ничего не потеряла.

Красиво, скорбно звучала песнь Демона.

И, — мне кажется, — лучшее место этой арии — «он слышит райские напевы» — прозвучало увлекательно, картинно, как никогда ни у одного из певцов.

Какая чудная мимика и пластика в «Не плачь, дитя», «На воздушном океане» и «Лишь только ночь своим покровом».

Уста, почти готовые улыбнуться. Вдохновенные глаза. Увлекательный жест художника, развертывающего чудную картину. Взглядом и лицом, движениями, звуками Демон рисовал картину за картиной.

Я спросил в антракте у одного из художников, — настоящих художников, — пения, считающегося лучшим Демоном:

— Откровенно, что вам нравится больше всего в исполнении Шаляпина?

Он ответил с восторгом:

— «На воздушном океане». Это превосходно.

А «На воздушном океане» — это образ Демона.

Он носится в оркестре, как воспоминание. И когда, в келье, Тамара тоскует, и перед ней рисуется в неясных мечтах образ Демона, оркестр поет ей:

— «На воздушном океане»...

В образе этой мелодии ей представляется Демон.

И спеть «На воздушном океане» — значит дать образ Демона.

А это было спето удивительно.

Звуки лились друг за другом, из звука родился новый звук, и казалось, что это один и тот же звук дрожит, тает, умирает и снова родится в очарованном воздухе.

Звуки — как «облаков неуловимых волокнистые стада».

Это был почти не человеческий голос. Вы не слышали перерывов для дыхания, ударений.

Это был «райский напев».

Какая-то чудная гармония «нездешней стороны».

«Самое красивое место русской поэзии» было передано действительно поэтически и полно неописуемой красоты.

Могущественно, красиво прогремевшим из-за кулис повторением: «К тебе я стану прилетать», заканчивается лирическая часть «Демона».

Подошло самое грозное. Трагедия.

Двор монастыря. Зима.

Яркая, лунная ночь. Оголенные стужей пирамидальные тополи кидают от себя длинные тени.

Декорация превосходна.

От нее веет горной ночью и ранней зимой.

Но нам кажется, что луна могла бы на момент зайти за тучу, когда между деревьев скользит тень Демона.

Эта скользящая между деревьев тень красиво задумана артистом.

Но свет луны слишком ярок. И в полусумраке появление было бы таинственнее и производило бы впечатление сильнее.

Не будем говорить, как было спето «Обитель спит». За все время существования рубинштейновской оперы впервые вся эта сцена была повторена.

«Я обновление найду», — прозвучало восторженным гимном.

И сатанинской гордостью и торжеством раздалось:

«И я войду!»

Всегда, когда я слушал Демона, мне казалась странной эта сцена.

Ну, отлично. «Я обновление найду». Ну, раскаялся Демон, и конечно, кажется?

Что же еще-то останавливает его «добрый гений»?

И только когда это прозвучало сатанинской гордостью: «я войду», сатанинской дерзостью переступить священный порог, — стало понятно появление на страже «доброго гения».

— Кто ты?

Издали, как сквозь сон, донесся напев:

Спит христианский мир...

— Кто ты?

Простучала и замерла в ночной тиши колотушка сторожа.

— Кто ты?

Торжественно, тихо, жутко прозвучали трубы.

И тихо, нежно, робко, почти умоляюще запел чарующий голос:

Я тот, которому внимала
Ты в полуночной тишине…

Запел, закрадываясь в душу:

Я тот, кого никто не любит,
И все живущее клянет...

Тамара отступила шаг назад от страшного пришельца. Она схватилась за голову. Она поняла, кто перед ней.

И Демон с ударением, твердо повторяет ей:

Да, тот, кого никто не любит,
И все живущее клянет!..

Пусть знает его таким, каков он есть.

И становится понятным, и естественным, и красивым повторение фразы, повторение которой, признаться, в исполнении наших Демонов было совершенно не мотивировано и непонятно.

Вспомните, с какой слезой всегда пелось это:

— Никто не любит!

Словно Демон тоже артист, которого особенно, вдвойне, огорчает нерасположение к нему публики.

И видишь, — я у ног твоих.

Эти заломленные руки, поза Демона, готового пасть во прах, — именно во прах, таково это движение, — полны у Шаляпина необыкновенной красоты.

Но самая сильная сцена во всем «Демоне» у Шаляпина.., клятва.

Та самая клятва, которая пропадала всегда и у всех.

Спросите первого попавшегося интеллигентного человека:

— Знаете вы «Демона»?

— Ну, еще бы! «Клянусь я первым днем творенья»...

Это самое популярное место поэмы.

И когда на первом еще представлении «Демона» публика шла в театр, она ждала больше всего клятвы.

Потом уже стали в фаворе «Не плачь, дитя», «На воздушном океане», отчасти «Я тот, которому внимала». Но тогда ждали клятвы.

Но клятва тогда прошла незамеченной. Клятва оказалась самым слабым местом оперы.

И все были разочарованы:

— Рубинштейн не справился с «Демоном». Помилуйте, даже из «Клянусь я первым днем творенья» ничего не сделать!

Что, если бы эта клятва при первой постановке была спета так?!

Быть может, и все отношение к Рубинштейну, как к оперному композитору, было бы иным...

Какая это чудная, могучая, захватывающая вещь!

Каким трагизмом отчаяния веет от нее!

— Отчаяния.

В этом вся тайна клятвы.

Не величественно, как пробуют это сделать господа Демоны.

Величия в этой музыке нет.

Не страстным любовником, извивающимся у ног возлюбленной. Это не Демон.

И в музыке, и в Демоне отчаяния много в эту минуту. Ведь нельзя же так легко расставаться с тем, что носил века в своей душе, с тем, из-за чего когда-то пожертвовал раем.

Это, оказывается, чудная по музыке сцена.

— А наказанье, муки ада?

— Так что ж, ты будешь там со мной!

Это «со мной» надо произнести. С такой силой, с такой страстью, с такой радостью, с таким могуществом.

Рубинштейн после этого дает долгую-долгую паузу.

Только в оркестре робко дрожат звуки.

Это должно заставить затрепетать, и ужаснуть, и посулить какое-то неведомое блаженство.

Проходит долго, пока Тамара робко, дрожащей мелодией начинает:

— Кто б ни был ты, мой друг случайный...

От Демона требуют клятвы.

— Клянусь... клянусь... — звучит торжественно два раза.

И с отчаянием он произносит свое клятвенное отречение от всего, чем жил и дышал.

Чем клясться?

«Небом, адом»... С отчаянием он призывает все в свидетели своего отречения.

— Волною шелковых кудрей...

Как Шаляпин рисует своим пением красоту Тамары!

И вот, наконец, самое страшное отречение:

Отрекся я от старой мести,
Отрекся я от гордых дум...

В этом, полном трагического ужаса «отрекся» столько страдания. Какой вопль делает из этого Шаляпин! Вы слышите, как от души отдирают ее часть.

И публика слушала в изумлении:

— Неужели Рубинштейн действительно написал такую дивную вещь? Как же мы ее не слышали?

Увы! Первое представление «Демона» состоялось только в бенефис Шаляпина.

Вы в первый раз видели лермонтовского Демона, в первый раз слышали рубинштейновского «Демона», перед нами воплотился он во врубелевском внешнем образе.

Артиста, который сумел воплотить в себе то, что носилось в мечтах у гениального поэта, великого композитора, талантливого художника, — можно назвать такого артиста гениальным?

Добрыня

Кричать «Шаляпин! Шаляпин!» — очень легко. Гораздо интереснее подумать:

— Как играет Шаляпин и что ему дали играть?

Когда я смотрю на Шаляпина в «Добрыне», мне вспоминается огромная картина Врубеля, которую мы все видели на Нижегородской выставке.

Микула Селянинович и заезжий витязь.

Копна рыжеватых волос и всклоченная борода. Глаза добрые-добрые, ясные, кроткие и наивные. Как у Шалпина в «Добрыне».

Смотрит деревенский мужик на заезжего лихого витязя — и в добрых, наивных глазах недоумение.

— Зачем же воевать, когда можно землю пахать?

Но Микула пошел в богатыри.

Очутившись на придворном пиру, у Владимира Красного Солнышка, Микула, вероятно, был бы и мешковат, и неловок.

Вот как Шаляпин в последнем действии.

Попав в такую «переделку», как в опере Гречанинова, Микула, вероятно, смотрел бы на балерин с наивным, наивным удивлением.

Как Шаляпин в третьем акте.

Он стоял бы, вероятно, так же неуклюже, когда его одевали бы в доспехи бранные, как стоит в это время в первом акте Шаляпин. Ему это чуждо. Не его убор. И впечатление бы он производил именно такое. Убор грозный, а на лице одно добродушие.

И только когда бы дело дошло до сечи, до битвы со Змеем Горынычем, когда проснулся бы в Микуле богатырский дух, — он стал бы и ловок, и красив, и статен, и грозен. Как Шаляпин во втором действии.

А все время от него веяло бы деревней, могучей, но наивной, мешковатой. Веяло бы добродушной деревенщиной. Как веет все время от Шаляпина в опере г-на Гречанинова.

Это прекрасный образ.

Но это Микула, — не Добрыня.

Когда читаешь былины, из них встает другой Добрыня.

Илья — сила земли. И, может быть, очень хорошо, что Илью в Большом театре загримировали Толстым — великою силой земли, — именно, земли, — русской.

Добрыня — служилый человек. Белая кость. Воевода скорей, чем простой витязь. Человек служилого долга.

— Коли стали прятаться старший за младшего, младший за старшего...

Он, Добрыня, долгом счел исполнить обязанность: идти на подвиг богатырский.

— Хоть и не моя была очередь.

Слышите вы в этой фразе довод и теперешних служилых людей, не имеющих в себе, правда, ничего богатырского, но эту только «богатырскую повадку» сохранивших?

Добрыня ратный человек, и ему в латы одеваться дело привычное. Он делает это единым духом. В латах ему ловко. Он словно в них родился.

Такой богатырь знает себе цену.

Он на пиру у князя не был бы ни мешковат, ни неловок.

И в приключении он держался бы иначе. Не стал бы, как деревенщина, больше все изумляться.

Изнемогаю! — сказал бы не с таким наивным удивлением, в котором слышится:

— Батюшки! Да что ж это со мной делается?!

Добрыня и «изнемог бы» как-нибудь иначе. Вот Микула, тот изнемогает от изумления пред невиданными чудесами.

Добрыня в богатырских делах видал виды. Очутившись в таких странных, но приятных обстоятельствах, он больше обратил бы внимания на их приятность, чем на странность, и не стал бы терять времени на удивление.

В Добрыне много простоты. Но простота эта аристократическая.

Воеводская, а не мужицкая.

Но...

Вот если бы г-н Шаляпин написал эту оперу, мы могли бы ему сказать то же, что, думаем, должна бы сказать дирекция г-ну Гречанинову:

— Это очень хорошо. Но это не «Добрыня Никитич». Или возьмите оперу назад, или назовите «Микулой Селяниновичем».

А Шаляпин является только исполнителем того, что задумано и написано другим.

Он и должен исполнять то, что написано.

Перед ним либретто. Бесцветное. Таким языком мог бы говорить любой из богатырей. Так, какой-то раз навсегда «утвержденный язык для богатырских разговоров»:

«Уж ты гой еси» да «уж ты гой еси». «Рученьки» да «ноженьки».

Богатырская форма. Вернее, богатырский мундир.

Надо искать характеристики только в музыке.

А музыка, которую поет Добрыня, — «самая деревенская». Деревенскою песнью веет от всего, что он поет.

Ведь нельзя же играть Добрыню большим воеводою и петь в то же время по-мужицки деревенские песни. Получилась бы «наглядная несообразность», бессмыслица.

Добрыня так по-деревенски своей души не изливал бы.

У Добрыни душа не деревенская.

Микула — да.

И Ф. И. Шаляпин, на основании того материала, который ему дан и от которого отступить ему невозможно, создал дивный, превосходный, художественный образ добродушного могучего Микулы Селяниновича.

И не его вина, что Добрыня в опере «Добрыня» только в заглавии.

Петроний оперного партера

Интеллигентская голова на солидном, плотном, грузном туловище.

— Это наш знаменитый критик. Музыкант Кругликов.

Поджарый, весь высушенный, весь нервы, — немец-музыкант, которому я указал С. Н. Кругликова, в отчаянии схватился за голову.

— А-а! Изумительный город! Пирогов... как они у вас называются? Растегаев... блинов, икры, поросят, стерлядей! У вас все сдобное, пышное, рассыпчатое! Любовники Малого театра, как отпоенные молоком телята! Это? Музыкальный? Критик? Это директор банка! Директор-распорядитель акционерной компании! Музыкальный? Он питается звуками? Критик? Да где же у него может быть желчь?

У него были добрые, усталые, снисходительные глаза.

В глубине которых, в самой глубине, прыгала едва заметная искорка насмешливости.

Добрая, усталая, благожелательная улыбка.

Чуть-чуть, едва примётно, ироническая.

Мягкая, несколько ленивая, медленная походка.

Он шел в жизни медленно, не торопясь, лакомясь жизнью.

Он любил жизнь, ее радости и умел ими лакомиться.

Настоящий гастроном жизни.

Заходила речь об еде, — он говорил со вкусом умевшего тонко поесть человека.

Когда в фойе театра появлялась красивая женщина, — он останавливался, разглядывал ее внимательно и любуясь.

Делал несколько замечаний видавшего по этой части виды человека.

Угадывал детали, которые может угадать только знаток.

Он говорил о красотах Альп, Рейна, старинных французских замков так, что подмывало взять билет и поехать.

С упоением слушал Гайдна, Баха.

Находил, что Оффенбах:

— Гений

в оперетке:

— Которая тоже прелестное искусство.

Серьезный критик, смел писать, что, конечно, искусство г-жи Вяльцевой не велико, но Вяльцева:

— Явление в этом искусстве. Очаровательное. Событие!

В нем была масса вкуса.

И ни капли педанта.

Ни на грош фарисейства.

За всю жизнь он не израсходовал ни одного фигового листика.

Он был скептик, и в нем было немножко философского безразличия человека, много видевшего на своем веку.

И когда все кругом возмущалось какой-нибудь г-жой Пищалкиной, готовясь учинить над ней суд Линча:

Ошикать, освистать ее после арии в последующем акте!

Кругликов только улыбался снисходительно.

О, боже! Сколько было плохих певиц, а ведь свет от этого не провалился.

И когда критики кругом уже точили назавтра свои перья, Кругликов пожимал своими мягкими плечами:

— У нее такая любовь петь! Это приятно отметить. Без голоса, но поет!

Это был Петроний нашего оперного партера.

Magister elegantiarum:

— Музыкальных и критических.

Как критика, его ценили не только артисты, но и публика.

За двумя-тремя исключениями, наши музыкальные критики разделяются на две категории.

Одни знают.

Но так наполняют свои рецензии бемолями и диезами, словно писал фортепьянный настройщик!

Другие пишут интересно, иногда даже увлекательно.

Но, услыхав Шаляпина в «Демоне», уверены, что у него:

— Высокий баритон.

А если Собинову в дружеской компании придет фантазия спеть «На земле весь род людской», способны написать, что:

— У нашего превосходного тенора великолепный бас.

Я знал одного такого критика.

Nomina sunt odiosa.

Он должен был писать о концерте, на котором должен был исполняться листовский «Фауст».

Он добросовестно был на концерте, — с критиками не всегда случается.

Слышал все.

И как Фауст с Мефистофелем мчатся через лес. И как шумят старые деревья. И как приближается духовная процессия.

Видел, духовными очами сам видел, как два путника зашли в кабачок, где справлялась крестьянская свадьба.

Умилился над простодушным сельским вальсом. Пришел в восторг от бешеного, инфернального танца, который заиграл Мефистофель, вырвав скрипку у одного из музыкантов. Ужасался прерывающим мелодию раскатам демонического хохота.

И назавтра все это описал в газете.

Описал талантливо, блестяще, увлекательно.

И только тогда, из других газет, выяснилось, что вместо всем известного «Фауста» в концерте вчера играли почему-то увертюру к «Струензэ»!

Кругликов соединял в себе и знания, и литературный талант.

Редкое и чудное сочетание!

Особенно, когда оно приправлено тонким вкусом.

И любовью к такой радости жизни, как искусство.

Прочитав его рецензию, хотелось пойти и послушать это самому.

Театр у нас наполовину загублен нашей критикой.

Не ее строгостью. Не ее бранью. Нет.

Насчет брани есть отличный, — конечно, грубый, афоризм Н. И. Пастухова.

Он был в ссоре с г-ном Коршем и желал ему всякого зла.

Рецензент его газеты бранил театр Корша.

Находил пьесу плохой, исполнение еще хуже.

Николай Иванович остался недоволен рецензией.

Ни к чему! Вы пишете: «плохо». А человек спросит у знакомого: «Хорошо?» — «Хорошо!» И пойдет. Нет, ты напиши, что в театре с потолка кирпичи валятся. Вот тогда кто в такой театр пойдет!

Критика губит театр не бранью.

Публика все-таки больше верит знакомым, чем незнакомым.

Соседу за столом больше, чем критику.

Театр губят эти «осторожные из добросовестности» похвалы.

«Умеренные».

«Средние».

Артистка такая-то добросовестно спела свою партию. Остальные были достаточно тверды.

Я пойду смотреть превосходное исполнение.

Я готов идти смотреть из рук вон плохое, скандал, черт знает что, а не представление.

Это тоже любопытно.

Но какое мне дело до чьей-то добросовестности, да еще в пении?!

Ну, пусть будет добросовестна! Очень хорошо с ее стороны! Получит награду на том свете!

Но я-то, я-то зачем буду тащиться из дома, платить деньги, чтобы убедиться, что кто-то поет:

— Добросовестно!

Ведь это все равно, что сказать мне:

По Кузнецкому мосту идет сейчас прилично одетая дама.

Вы думаете, что я побегу?

— Ах, как это интересно!

Кругликов писал всегда сочно, со вкусом, со смаком.

Снова переживал спектакль.

На ваших глазах лакомился, и у вас возбуждал аппетит. ,

В этом его большая заслуга перед театром.

Был ли он беспристрастен?

К чести его скажу:

— Нет.

Это евнухи беспристрастно проходят среди красавиц гарема.

Евнухи искусства могут быть вполне:

— Беспристрастны.

В Кругликове было слишком много желания любить, способности любить, чтобы он мог относиться «беспристрастно» к прелестям искусства.

Он любил, а следовательно, и ненавидел, чувствовал отвращение и увлекался, симпатизировал, презирал, испытывал беспричинную антипатию.

Чувствовал всю гамму ощущений.

Был пристрастен.

К тому, что ему нравилось. К тому, что ему не нравилось.

Мог почти замолчать новую оперу Рахманинова и, в то время, когда в Большом театре совершалось «событие», мог написать огромную статью о тысяча восьмисотом представлении «Травиаты» в опере Зимина!

В нем не было многих достоинств критика.

Были большие недостатки.

Но их искренность, смелость, с которой он их не скрывал, блестящая форма, в которой они выливались, делали их очаровательными.

Не в одних женщинах пороки подчас бывают очаровательнее добродетелей!

О, боже! Одни добродетели!

Одна добросовестность! Одно беспристрастие! Одна осторожность!

Можно и Венеру Милосскую описать так:

— У нее правильное лицо. Грудь развита нормально. Дефектов в сложении не замечается. И, к сожалению, не достает рук.

Так тысячи критиков, добросовестных критиков, изо дня в день описывают спектакли, искусство, артистов.

Но кого интересует эта:

— Безрукая статуя?

Эта женщина:

— С нормально развитою грудью, лицом чистым, носом умеренным, подбородком обыкновенным?

Нет.

Восторгался ли Кругликов Венерой Милосской или бранил ее, — но он судил ее как Дон Жуан, а не Лепорелло.

И в этом был секрет его обаяния на публику.

Он писал с улыбкой.

Не был ни забиякой, ни бретером.

Но если вызывали, был не прочь:

— Скрестить перья.

И фехтовал пером хорошо.

Моя первая встреча с ним была полемическая.

Мы не убили друг друга.

Но кольнули.

И я через много лет с удовольствием вспоминаю об этой «встрече», как о встрече с противником, с которым скрестить оружие — и честь, и большое удовольствие.

Это было давно!

Когда в Москве гремели «Новости дня».

Тогда и я был юн, и Кругликов не служил еще «ради места» в директорах какого-то синодального хора, и Липскеров не держал еще скаковой конюшни.

Тогда, когда в Москве было лучше, и солнце светило ярче, и женщины на свете были красивее.

И фунты были больше! — как вспоминают о своей молодости бабушки.

Лентовский держал зимой оперу.

Которой, кроме рецензентов, никто не посещал.

В «Сельской чести» выступила какая-то дебютантка.

Фамилии ее теперь не помню, но глаза помню.

Это была именно такая головка, какую Нерон приказал отрубить и подать себе «отдельно», на блюде.

— Все остальное ее только портит.

Совершенство.

И глаза. Какие глаза!

Мне показалось, что она поет, как Патти. Играет, как Дузэ.

И я добросовестно написал все, что действительно чувствовал, в газете.

— Патти, Дузэ и Венера.

На следующий день должна была идти с нею «Кармен».

Когда, без пяти восемь, я явился в театр, Лентовский встретил меня в ужасе:

— Что вы наделали?!

— Именно?

— Да знаете ли вы, что сегодня к двум часам не было ни одного билета?! У театра появились барышники! Барышники, про которых я позабыл даже, как они выглядят! Театр будет переполнен! Предлагают по десять рублей за приставное место!

И все это с отчаянием!

— Но вам-то чего же так огорчаться?!

Да поймите вы, что она, оказывается, не знает даже партии! Все, что она знает в своей жизни, это — только Сайтуцца в «Сельской чести». Она — не певица!

— Ах, черт возьми!

Действительно, неприятно.

— Пусть заболеет. Отменить спектакль.

— Хорошо говорить! В два все билеты были проданы. А в пять минут третьего все деньги взяты кредиторами!

В этот вечер фонды театральной критики не высоко стояли у публики.

Как провалилась моя богиня!

В жизни не видывал, чтоб кто-нибудь, когда-нибудь, в чем-нибудь так провалился!

Нет, это что! Но как ругалась публика!

А на следующий день я прочел в той же самой газете, где я сотрудничал, строки Кругликова: «Мой молодой собрат так увлекся глазами» и т. д., и т. д., и т. д.

Мое полное невежество в музыке!

Не мог же я, — тогда! — оставить это без ответа.

И в той же газете, на другой день, я отвечал «ударом на удар».

«Мой собрат средних лет напрасно так свысока говорит о глазах. Прекрасные глаза выше музыки. Как причина выше следствия. Если бы не было на свете прекрасных глаз, в честь кого звучала бы ваша музыка? Если бы не было на свете прекрасных глаз, не было бы ни музыки, ни песней. Ни педантов музыки» и т. д., и т. д., и т. д.

Я застал в редакции записку:

«Желаю вам как можно дольше сохранить способность восторгаться красивыми глазами. Быть может, в жизни это самое главное... С. Кругликов».

А через несколько дней мы познакомились лично.

— Да вы с ней хоть знакомы?

— Нет.

Он расхохотался.

— Зибель!

— Петроний!

Мы встретились с Семеном Николаевичем в последний раз прошлой весной[2].

Для дружеского и литературного разговора мы «дали себе свидание», — как выразился он, сговариваясь по телефону, — за завтраком в «Эрмитаже».

Он был уже «нехорош».

— Я теперь должен всего беречься.

Мы не сели на террасе:

— Воздух!

Но сели у открытого окна:

— Знаете, все-таки воздух!

Карточку завтрака он прочел с интересом, но с грустью:

— Я теперь на строжайшей диете!

Метрдотеля продержал у стола долго.

— Осетрина. Мне, собственно говоря, запрещено. Но как приготовлено? Ах, так! Ну, тогда... Мне запрещено, но…

— Почки на черной сковородке. Да еще с костяным мозгом?! Мне именно запрещено. Но...

От вина отказался.

— Мне всякое вино запрещено, но...

Стакан пододвинул.

— Это хорошее вино.

Кофе ему было:

— Совсем нельзя.

Но...

---

[2] 1909 года.

— А уж коньяку ни-ни.

Но марка и год были соблазнительны.

— Но...

Нам обоим было грустно.

Мне — за него, ему — за себя.

Он с иронией, подернутой печалью, рассказывал о своем «казенном месте».

— Я теперь «ваше превосходительство»! Да-с. Рассказывал, как он устраивал «для архиереев» полуспектакль, полуцерковное торжество — «Пещное действо».

И со скукой добавлял:

Это, знаете, очень, это очень интересно.

Страшно любивший Европу и ее культуру, шутил над собой, что принужден поехать в этом году не куда-нибудь за границу, а на Кавказ.

Позавтракав среди грустных шуток, мы разошлись в разные стороны. Пожав друг другу руку. В последний раз. Нам было не по дороге.

Ему в синодальное училище.

Мне в редакцию.

Пока еще в редакцию.

Интересная фигура милой «старой Москвы» ушла из жизни...

Саша Давыдов

Пусть на этом скромном надгробном памятнике, моем фельетоне, будет ласковое имя, каким его звали, под которым его любили.

Лентовский рассказывал, как создавался «давыдовский жанр»:

— Приехал ко мне тенор Давыдов. Хороший голос, умеет петь. Отлично поет все ноты, которые написаны в партии. У нас ставили тогда «Малабарскую вдову». Иду как-то на репетиции за кулисами, слышу, Давыдов напевает:

У на-бэ-бэ-бэ друзья,
Ждет на славу угощенье.

Что такое? Словно простое белое вино закипело, заискрилось, как шампанское! Спрашиваю:

— Что ты поешь?

— Так. Из «Вдовы». Дурачусь.

— Ну-ка полным голосом!

Спел.

Это не то, что написал композитор. Но это гораздо лучше.

— Дурачься так всегда!

И Лентовский отдал приказ:

— Предоставить Давыдову петь, как он хочет.

С тех пор Давыдов начал петь «как бог па душу положит».

И оперетка:

— Закипела и заискрилась, как шампанское.

Нечто подобное было с Мазини.

Верди захотел послушать знаменитого тенора.

Тот явился к великому композитору.

И начал петь ему из его опер.

Верди слушал, слушал:

— Бог тебя знает, что ты поешь! Я ничего подобного не писал. Но это лучше того, что я писал. Так и пой.

Мне недаром вспомнилось имя Мазини.

Давыдов был «придворным певцом короля теноров».

Я жил в Москве, в гостинице «Лувр», рядом с Мазини.

И однажды вдруг услыхал в номере Мазини пение Давыдова.

Я слышал, как Мазини аплодировал Давыдову,

Аплодировал один на один.

Просил его спеть еще и еще.

И заплатил ему за цыганские романсы серенадой из «Искателей жемчуга».

Таково было свидание «королей».

Один был «королем оперных теноров».

Другой — «королем опереточных».

Разница между ними была такая же, как между германским императором и князем монакским.

Но оба были королями «милостью божией».

Королями от рождения.

Природа дала и тому, и другому: прекрасный голос, такую постановку голоса, какой не мог бы дать самый лучший профессор, бездну вкуса.

И помазал их:

— Талантом пения.

В тембре Давыдова было нечто «мазиньевское». Благодаря природной постановке голоса, они пели так долго.

И даже в старости они сохранили ту «приятную сипотцу», которую слушать все же было сладко.

Чтоб совсем походить на Мазини, Давыдов после «королевского свидания» отпустил себе бороду, остриг ее а ля Мазини.

Стал с тех пор надвигать себе шапку на ухо:

— Как делал Мазини.

И так снялся.

О, ребенок!

Давыдов был опереточным артистом «первого призыва». Когда со сцены раздавался умный смех Родона, когда в оперетке царила очаровательная, изящнейшая С. А. Бельская и захватывала, покоряла голосом, силою, страстью В. В. Зорина.

И оперетка была шампанским.

Настоящим, французским шампанским. Хорошей марки.

Дававшим легкое, приятное опьянение.

А не той кашинской бурдою:

— Шампанское свадебное «Пли». Пробка с пружиной. При откупоривании просят остерегаться взрыва.

Которую, горбуновским же языком продолжая:

— Не всякий гость выдержать может.

От которой только тошнота и пьяный угар.

Оперетка была остроумной без пошлости, пикантной без порнографии, изящной и веселой.

Подмывающе веселой.

Это было хорошее время, господа.

Мы были молоды. Россия была молода.

Все у нас было новое.

Суд был:

— Новым судом.

Воинская повинность:

— Новой воинской повинностью.

Земства, городские думы — «новыми учреждениями».

Мы перешли жить в новый дом. Мечтали об «увенчании здания». Совершили «освобождение» у себя и освобождали других.

Бодрому времени — веселые песни.

Остроумная, дерзкая оперетка во Франции хохотала над «священным» классицизмом, в столице белокурой прекрасной Евгении выводила на сцену белокурую Прекрасную Еле-

ну, и в «Разбойниках», на глазах у императора, женившегося на испанской графине, смеялась над «фантастическим» монархом, пожелавшим жениться:

— На испанке.

Мы переняли эту острую политическую сатиру просто, как веселую песню.

Как маленькую «Марсельезу».

Россия вся была в обновках. Мы были молоды душой. И хотели слышать что-нибудь веселое.

Привет вашей памяти, певшие веселые песни в наше молодое, бодрое время!

Среди веселых певцов Давыдов был самым веселым.

Давыдов был действительно чарующим Парисом.

Я вижу его, на коленях, с фигурой молодого бога, с тонким профилем, с восторженными глазами, перед сбросившей с себя «лишнюю мантию» царицей, очаровательной царицей, Бельской.

Видел мрамор я плеч белосне-э-э-эжных!..

Какая увлекательная картина!

Какая красота!

Он был забавным бедняком Пикилло.

Ты не красив, о, мой бедняжка! —

почти с отчаянием поет своим глубоким бархатным, полным страсти голосом Зорина:

Ты не богат и не умен!
Ты с виду чистая дворняжка,
Как шут гороховый, смешон,
А меж тем...

— Что меж тем?.. — на пианиссимо дрожит и страхом, и надеждой голос Давыдова.

И что-то вакхическое вспыхивает вдруг:

Обожаю, люблю,
Мой разбойник, тебя!

И эта красивая, гордая женщина делает движение, чтобы упасть на колени перед своей «дворняжкой».

И я вижу этот порыв, этот жест Давыдова, которым он подхватывает ее, чтобы не дать, не допустить стать на колени.

И при воспоминании слезы немного подступают у меня к горлу, как подступали тогда.

Ведь это же поэзия. Настоящая поэзия любви.

Надо сыграть, милостивые государи!

Надо суметь дать поэзию любви.

А он умел.

Как умел дать и поэзию волокитства.

Коронной ролью короля опереточных теноров был Рауль Синяя Борода.

Я вижу его.

Весь — красивая наглость.

То, что чаровало Эльвиру в Дон-Жуане.

Красивое бледное лицо, голубоватая борода, черный колет, черное трико.

Он в трауре: отравил жену.

Носит креповую повязку... на ноге.

И на печальном лице горят веселые глаза.

Супруге незабвенной...

Какой печалью веет это.

Роскошный мавзолей...

Да, его печали нет границ!

Какой твердостью, клятвой звучат его слова:

Я построю непременно!..

И вдруг все лицо ожило:

К черту грусть об пей!

Но он спохватился, и снова маска печали на лице:

Молю ж вас, чтоб участье
Мне каждый оказал!

Никогда лицемерие не было передано с таким юмором, с такой элегантностью и с такой увлекательностью.

Давыдов страшно возмущался каким-то знаменитым французским исполнителем Синей Бороды, которого он видел в Париже:

— Вообрази! Танцует, когда поет этот вальс. Танцует! А? Шут! Нет благородства!

Он облагородил свой образ Синей Бороды. Почти до Дон-Жуана.

Увлекся им.

С ним слился.

Эпиграфом над всей его жизнью можно было бы поставить из той же «Синей Бороды»:

Чтоб жить послаще,
Как можно чаще
От жен своих вдовей!

— Однако у вас в памяти много опереточных цитат! — скажет хмурый читатель нашего хмурого времени.

Да, есть.

Я помню их, как помнят песни своего детства.

Заканчиваю цитату.

Наш век короток, —
Менять красоток
Цель жизни всей моой!

Сколько женщин, — о, добродетельных! — теперь предавшихся молитве, нянчащих милых внучат, — сколько женщин украдкой смахнули слезу, набежавшую при известии о смерти легкомысленного друга их молодости?

Mille e tre.

Балерины и цыганки, и прекрасные московские купчихи, и французские актрисы...

Список был бы слишком длинен.

— Вы поете порок?

Я пою легкомыслие.

Все прекрасно, что приносит только радость.

Одно время старая, грешная Москва со снисходительной улыбкой рассказывала о беспутном «Саше»:

— Вы знаете? Давыдов каждый день ходит на Тверской бульвар посмотреть на своих деток. Трогательная картина! Три кормилицы одновременно выносят гулять трех его дочерей. Одна законная, две незаконных!

Бог благословил Давыдова почему-то дочерьми.

У него родились только дочери.

У него была масса дочерей.

И все носили различные фамилии!

И всех он помнил и любил.

И говорил о них со слезами нежности.

И они его «признавали».

И относились к нему, как к большому ребенку.

И хорошо делали.

Этот баловень жизни был ребенком.

Как ребенок, он быстро и охотно плакал.

При воспоминании о «дочках»:

— Что-то они все теперь делают?

От того, что у него нет денег.

— Что, Саша, если бы тебе вернуть все деньги, которые ты выпил на шампанском?!

— Что на шампанском! Если бы вернуть, что я при шампанском на жареном миндале проел, — у меня был бы каменный домина! — ответил Давыдов.

И заплакал.

Как ребенок, он был со всеми на «ты».

С первого же слова.

И, как ребенок, не понимал, что «дяди» могут быть очень важные.

В Петербурге, у Кюба, он подошел к одному «приятелю», назначенному министром:

— Ты что ж это, такой-сякой, — я иду, а ты даже «Саша» не крикнешь?

Министр посмотрел на «опереточного лицедея», как принц Гарри, сделавшись королем, смотрит на Фальстафа, и перестал посещать ресторан.

— Чего это он? — искренне удивлялся Давыдов.

Когда ему нужны были деньги, он просил просто и «бесстыдно».

Как просят дети.

У малознакомых людей.

И деньги тратил на лакомства.

Как-то, после удачного концерта, все деньги проел на землянике.

Дело было в марте.

Он просидел у Дюссо, — у знаменитого в Москве Дюссо, — целый день в кабинете, пил шампанское и ел только землянику.

Наконец, распорядитель с отчаянием объявил:

— Вы, Александр Давыдович, всю землянику в Москве изволили скушать. Везде посылали. Больше нигде ни одной ягодки нет.

Давыдов уплатил по счету и сказал:

— Да и денег тоже!

Или тратил деньги на игрушки.

С трудом достав несколько сот рублей, вдруг накупил каких-то абажурчиков для свечей, закладочек для книг.

— Дочкам подарки.

— Да ты с ума сошел! На что им эти игрушки? Дочки-то твои почти замужем!

— Все-таки об отце память!

Нельзя представить себе, на какой детский вздор он тратил деньги, о которых имел самое смутное представление.

Однажды в саду «Эрмитаж» он передал знаменитому фактотуму Лентовского, Рулевскому, пачку, завернутую в газету:

— Отнеси ко мне домой!

И вдогонку крикнул:

— Да смотри, не потеряй! Ты известный растеряха! Здесь сорок тысяч!

Все рассмеялись.

Задетый за живое, Давыдов вернул Рулевского, развернул пачку и показал деньги.

Это он выиграл в карты.

Он по-детски радовался шутке.

В каком-то драматическом журнале было напечатано:

Какая разница между Давыдовым и Хохловым?

Тогдашним знаменитым баритоном Большого театра.

Ответ: от Хохлова требуют «не плачь», от Давыдова — «плачь».

— «Не плачь, дитя» — из «Демона» и романс «Плачь», — которые непременно требовала публика у этих артистов.

И Давыдов недели, месяцы со счастливым лицом показывал всем истрепавшийся, затасканный номер журнала:

— А? Читал? Ловко?

Пока, к удовольствию приятелей, не забыл о своей игрушке.

В его восторгах было всегда что-то детское.

В Москву приехал знаменитый итальянский трагик Эммануэль. Великим постом, когда театр «Парадиз» был переполнен артистами по контрамаркам.

Эммануэль вообще нравился нашим артистам своею «русской простотой игры».

А в «Отелло» понравился особенно.

Как же было не вспыхнуть Давыдову?

Братцы! Надо поднести венок! А? От русских актеров, — предложил он тут же на представлении.

— Можно. На следующем спектакле.

Но Давыдову не терпелось.

Вот! Сейчас же! Сию минуту!

Тут же сделали складчину, собрали на венок, послали в цветочный магазин: сделать немедленно!

Но как же быть с «печатной лентой»?

Давыдов метался.

А как же печатная лента? Что же за венок без печатной ленты? Лавровый лист выкидывается, а лента остается навсегда!

— Кто же тебе сейчас ленту напечатает?

И вдруг его осенила мысль:

— Сторож! Получил 5 рублей. Бери лихача. Поезжай в гостиницу. У меня на стене лента висит!

Эммануэлю поднести венок... с надписью:

«Незаменимому исполнителю цыганских песен».

— Ты с ума сошел!!!

Но Давыдов был спокоен:

— Ничего! Он не поймет! А ему все-таки лестно.

— А переведут?

— И превосходно! Пускай итальянская бестия чувствует, что такое русский артист! Он, брат, итальянец, за шелковую ленту удавится! Дрянь, сквалыга! Только наши деньги берут! А русский артист — на! От себя ленту отнял!

И кто такой, собственно, был Эммануэль, — гений или «бестия», доставить итальянцу удовольствие или уколоть его хотел Давыдов, — разобрать было решительно невозможно.

Как ребенок, он быстро привязывался к людям.

Напечатав в покойной «России» какое-то объявление, он искренне счел себя с этих пор членом редакции.

Встречаясь с сотрудниками, говорил:

— Ну, что у нас в редакции?

Или вздыхал:

— Надо бы, братцы, нам собраться, обсудить наши редакционные дела.

Как ребенок, быстро ссорился.

Сидя за бутылкой шампанского, ругательски ругал Лентовского:

— Что это за человек? Только шампанское пьет!

Но назавтра мирился:

— Лентовский?! Да он скорее без куска хлеба сидеть будет, а уж актеру заплатит!

И плакал от умиления.

Иногда он рассуждал о политике.

И с глубоким вздохом говорил:

— Революция необходима! Надо собраться всем и подать прошение на высочайшее имя, чтобы всех градоначальников переменили.

Он был детски простодушен и по-детски же хитер.

Когда он приехал в Москву, у него была масса кавказских безделушек: запонки, булавки, спичечницы с «чернетью».

Из любезности эти вещи хвалили:

— Премиленькая вещь!

Саша сию же минуту снимал с себя.

— Бери.

— Что ты? Что ты?

— Нельзя. Кавказский обычай. Называется: «пеш-кеш». Бери — обидишь. Раз понравилось, — бери. Куначество.

Но затем и он начал хвалить у «кунаков» золотые портсигары, брильянтовые булавки.

И ужасно обижался, что ему никто не дарил «на пеш-кеш»:

— Мы не кавказцы!

— Хороши кунаки!

На него никто долго не сердился, как нельзя долго сердиться на детей.

Хорошее и дурное было перемешано в нем в детском беспорядке.

В нем все старело, кроме сердца.

Он оставался ребенком.

Но старость шла.

Я помню спектакль в «Эрмитаже» Лентовского.

Было весело, людно, шикарно.

Шли «Цыганские песни».

Антип, Стеша повторяли без конца.

Давыдов пел «Плачь» и «Ноченьку».

И вот он подошел к рампе.

Лицо стало строгим, торжественным.

Пара гнедых, запряженных с зарею...

Первое исполнение нового романса.

И со второго, с третьего стиха театр перестал дышать.

Где же теперь, в какой новой богине
Ищут они идеалов своих?

Артистка Е. Гильдебрандт покачнулась. Ее увели со сцены.

Раисова — Стеша — наклонилась к столу и заплакала. Красивые хористки утирали слезы.

В зале раздались всхлипывания.

Разрастались рыдания.

Кого-то вынесли без чувств.

Кто-то с громким плачем выбежал из ложи.

Я взглянул налево от меня.

В ложе сидела оперная артистка Тильда, из гастролировавшей тогда в «Эрмитаже» французской оперы Гинцбурга.

По щекам у нее текли крупные слезы.

Она не понимала слов.

Но понимала слезы, которыми пел артист.

Бывший в театре гостивший в Москве французский писатель Арман Сильвестр, легкий, приятный писатель, толстый, жизнерадостный буржуа, в антракте разводил руками:

— Удивительная страна! Непонятная страна! У них плачут в оперетке.

Вы, только вы и верны ей поныне,
Пара гнедых... пара гнедых...

Давыдов закончил сам с лицом, залитым слезами.

Под какое-то общее рыдание.

Такой спектакль я видел еще только раз в жизни. Первое представление «Татьяны Репиной».

Но только играла Ермолова!

Перед «веселящейся Москвой» рука опереточного певца начертала:

Мани, текел, фарес.

И этот маленький мирок эфемерных, веселых мотыльков, как росою, обрызганных брильянтами, испугался и заплакал.

Это было похоже на сцену из «Лукреции Борджиа».

«Un segretto del’esser’felice», —

подняв бокал, беззаботно поет Дженарро.

И вдруг раздается похоронный звон.

Оргия похолодела, замерла.

Это была панихида.

Похороны таланта были, — стыдно сказать, — в ресторане.

Стыдно сказать?

Но мертвые, — да еще мертвые дети, — сраму не имут.

Ресторан Кюба, в Петербурге, стал устраивать какие-то особенно шикарные ужины.

С певцами.

И на эстраду, перед ужинавшими, за несколько десятков рублей вышел Давыдов, сам еще недавно кутивший здесь.

Ему пришла в голову детская затея.

Спеть перед этой веселой толпой «Нищую» Беранже.

Бывало, бедный не боится
Прийти за милостыней к ней.
Она ж просить у вас стыдится...
Подайте, Христа ради, ей!

И при словах «Христа ради» несчастный Давыдов махнул рукой, расплакался и ушел с эстрады.

Через день он сидел у того же самого Кюба, оживленный, и объяснял, что с ним случилось:

— Я, брат, привык петь, чтобы муху было слышно, как пролетит! В храме! А тут вилками, ножами стучат! Всякий артист сбежит.

Он мог расплакаться над романсом, но легкомысленно пройти мимо трагедии своей жизни.

Было бы соблазнительно написать контраст:

Блестящее начало и ужасный конец.

Но это была бы неправда.

Я видел «казнь артистов».

При мне в Москве был освистан старик Нодэн в опере, ему посвященной, в «Африканке».

Старик умирал от голода и должен был петь, когда ему трудно было даже говорить.

Ничего подобного Давыдову, слава богу, не довелось пережить.

Судьба хранила своего баловня.

И его биография, редкая биография:

Счастливца на земле.

Семья Давыдова была обеспечена.

Когда через его руки проходили большие деньги, один из его родственников отнял у «беспутного Саши» несколько десятков тысяч и открыл магазин, который вполне обеспечил жизнь семьи и воспитание законных детей.

Незаконным он передал вместе с кровью чудный талант — пение.

Все устроилось в жизни отлично.

У «беспутного Саши» был и свой угол, и кусок хлеба.

Теплый угол и кусок хлеба с маслом.

Хороший кабинет в отличной квартире, где он мог передохнуть от бурной жизни, с вкусным обедом с бутылкой кахетинского, которое он пил после ресторанного шампанского с неизменным умилением:

— А? Говорят, бургонское? А разве с кахетинским сравнить можно? Своего не умеем ценить!

И иногда от умиления плакал.

Все необходимое было.

А на «легкомыслие» он должен был промышлять.

И промышлял.

Жил, как птица небесная.

То вдруг занимался делами.

— Я, брат, теперь коммерцией занимаюсь. Распространяю шампанское «Кристалл».

Но, кажется, больше выпил этого шампанского, чем распространил.

То вспоминал старое и ехал в провинцию давать концерты.

То просто занимал.

То кутил с приятелями.

Жил весело, как могут жить только беззаботные люди, и это истинно мудрое дитя!

Его, отлично одетого, веселого, можно было встретить везде, где веселятся.

Только там, где веселятся.

За несколько дней до смерти его видели в скетинг-ринге.

Он был беззаботен и весел, как Дон-Жуан на последнем ужине.

А каменный Командор уже подходил.

И стучали его тяжелые шаги.

Счастье не слышит, когда они раздаются, — черт знает, где ждет иногда Командор!

Он остановился на январском морозе, на петербургском ветру, у дверей залитого огнями скетинг-ринга.

И когда Саша Давыдов выехал, шутя, остря, смеясь, в распахнутой шубе, с шапкой, надвинутой на ухо, а ля Мазини, с видом, говорящим: «Еще поживем!» —

Командор дохнул на него своим холодным дыханием.

Крупозное воспаление легких.

И вот:

> Тихо туманное утро столицы,
> По улице медленно дроги ползут.

Спи спокойным, детским сном, милый Саша!

Спасибо тебе за твои прелестные песни.

Да будет тебе земля легка, как легка была жизнь!

М. Н. Ермолова

Прекрасная артистка!

Среди пышных цветов красноречия, которыми вас засыпают сегодня московские критики, примите скромный букет, — скорее «пучок», — воспоминаний.

— Старого москвича.

И если, беря его, вам покажется, что вы слегка, чуть-чуть укололи себе руку, — это вам только покажется!

Это не колючая проволока, на которой держатся искусственно взращенные цветы, — это свежие срезы стеблей живых цветов.

Маргарита, это букет вашего Зибеля.

Старого Зибеля!

Пою восьмидесятые годы.

* * *

— Где вы получили образование?

— Ходил в гимназию и учился в Малом театре.

Так ответили бы сотни старых москвичей.

Малый театр:

— Второй университет.

И Ермолова — его «Татьяна».

* * *

Ваш бенефис.

Именитая Москва подносит вам браслеты, броши, какие-то сооружения из серебра, цветочные горы.

В антракте рассказывают:

— Вы знаете, фиалки выписаны прямо из Ниццы!

— Да ну?

— Целый вагон! С курьерским поездом. Приехали сегодня утром.

А там, на галерее, охрипшие от криков:

— Ермолову-у-у!!!

Смотрят на это с улыбкой.

— Зачем ей все это?

Комната на Бронной.

Три часа ночи.

Накурено.

В густом тумане десять темных фигур.

И говорят... Нет!

И кричат об Ермоловой.

— Она читает только «Русские ведомости».

— И «Русскую мысль».

— Гольцева!

— Вы знаете, она ходит в старой, ста-арой шубе.

— Да что вы?

— Натурально.

— Как же иначе?

И ездит на извозчике.

Другие артисты в каретах, а она на извозчике!

И берет самого плохого. На самой плохой лошади! Которого никто не возьмет.

И расспрашивает его дорогой про его жизнь.

И дает ему, вместо двугривенного, пять рублей.

— Пять рублей! Просто — помогает ему!

Она думает только о студентах и курсистках.

И когда захочет есть...

Да она почти никогда и не обедает!

— Время ли ей думать о пустяках?

Она просто говорит: дайте мне что-нибудь поесть. Что-нибудь!

— Мне говорили. Пошлет прямо в лавочку за колбасой. И в театр! — кричит самый молодой и верит, что ему это «говорили».

В накуренной комнате на Бронной она кажется близкой, совсем как они.

— Почти что курсисткой.

— Колбаса.

— Извозчик.

— Гольцев.

Каждый украшает своими цветами «Татьяну второго московского университета».

* * *

В драматической литературе сияет Невежин.

Как давно это было! А?

«Сияет» Невежин!

Шпажинский, кажется, говорит какие-то:

— Новые слова.

Владимир Немирович-Данченко пишет пьесы, которые все критики должны признать:

— Литературными,

То есть мало годными для сцены.

А князь Сумбатов пишет драмы, которые каждый московский критик обязан признать:

— Сценичными,

То есть лишенными всяких литературных достоинств.

Свирепствует Владимир Александров.

Прося не смешивать его с Виктором Александровым-Крыловым.

Свирепствует, подъемля стул, в собрании Общества драматических писателей, требуя, чтобы секретаря Общества И. М. Кондратьева немедленно лишили:

— Министерского содержания!

Свирепствует на сцене, в пяти действиях вопия:

— О, сколь ужасна судьба незаконнорожденных!

Я, кажется, начинаю смеяться над драматургами?

Старая привычка!

С тех пор.

Тогда у нас, — посмотрите, если вам охота, все московские газеты за то время, — про все новые пьесы полагалось писать...

Писать?.. Думать!

— Плохая пьеса, но...

— Но артисты Малого театра концертным исполнением спасли автора.

Малый театр — это было какое-то «общество спасания на водах»!

Прошло много лет.

Малый театр переживал свои труднейшие времена. Времена упадка...

В литературно-художественном кружке какой-то восторженный критик сказал при мне:

— В Малом театре вчера играли хорошо! Хор-рошо! Стоявший тут же молодой артист Малого театра, — лет под пятьдесят, — посмотрел на него, словно с колокольни.

— В Малом театре иначе не играют!

Повернул спину и отошел.

И, старый питомец классических гимназий, я почувствовал в душе:

Nostra culpa.
Наша, наша вина!

* * *

Первое представление в Малом театре.

В генерал-губернаторской ложе «правитель добрый и веселый» князь Владимир Андреевич Долгоруков.

— Хозяин столицы.

В фойе, не замечая, что акт уже начался, схватив собеседника за пуговицы, обдавая его фонтаном слюны, не слушая,

спорит, тряся гривою не седых, а уж пожелтевших волос, «король Лир» — Сергей Андреевич Юрьев.

Идет из курилки В. А. Гольцев.

— Как? Вы не арестованы?

— Вчера выпустили.

В амфитеатре, на самом крайнем, верхнем месте — Васильев-Флеров.

Сам.

В безукоризненном рединготе, в белоснежных гетрах, с прямым, — геометрически прямым! — пробором серебряных волос.

С большим, морским, биноклем через плечо.

В антракте, когда он стоит, — на своем верхнем месте, на своей вышке, опираясь на барьер, — он кажется капитаном парохода.

Зорко следящим за «курсом».

Московский Сарсэ!

Близорукий Ракшанин, ежесекундно отбрасывая свои длинные, прямые, как проволока, волосы, суетливо отыскивает свое место, непременно попадая на чужое.

Проплывает в бархатном жилете, мягкий во всех движениях, пожилой «барин» Николай Петрович Кичеев.

Полный безразличия, полный снисходительности много на своем веку видевшего человека:

— Хорошо играют, плохо играют, — мир ведь из-за этого не погибнет.

Всем наступая на ноги, всех беспокоя, с беспокойным, издерганным лицом, боком пробирается на свое место Петр Иванович Кичеев.

Честный и неистовый, «как Виссарион».

Он только что выпил в буфете:

— Марья мне сегодня не нравится! Марья играет отвратительно. Это не игра! Марья не актриса!

Как на прошлом первом представлении он кричал на кого-то:

— Как? Что! А? Вы Марью критиковать? На Марью молиться надо! На коленях! Марья не актриса, — Марья благословение божие! А вы критиковать?! Молитесь богу, что вы такой молодой человек, и мне не хочется вас убивать!

И в этом «Марья» слышится «Британия» и времена Мочалова.

Близость, родство, братство московской интеллигенции и актера Малого театра.

С шумом и грузно, — словно слон садится, — усаживается на свое место «Дон Сезар де Базан в старости», — Константин Августинович Тарновский, чтоб своим авторитетным:

— Брау!

Прервать тишину замершего зала.

Вся московская критика на местах.

Занавес поднялся, и суд начался...

Суд?

Разве кто смел судить?

* * *

Ракшанин будет долго сидеть в редакции, рвать листок за листком.

— Охват был, но захвата не было.

Пет! Это слишком резко!

— Охват был. Но был ли захват? Полного не было.

И это резковато!

— Был полнейший охват, местами доходивший до захвата.

Смело!

Но пусть!

Так же напишет и сам Васильев-Флеров.

И только один Петр Кичеев явится с совсем полоумной фразой:

— Ермолова играла скверно.

Даже не госпожа.

До такой степени он ее ненавидит!

Редактор посмотрит па него стеклянными глазами. Зачеркнет и напишет:

— Ермолова была Ермоловой.

П. И. Кичеев завтра утром сначала в бешенстве разорвет газету.

А потом сам скажет:

— Так, действительно, лучше.

* * *

А у вас были недостатки, Марья Николаевна!

Идет «Сафо» — трагедия Гриллыпарцера.

В антракте человек не без вкуса говорит:

— Она превосходно умеет поднять руку. Красивый жест! Но опустить! Самое трудное в классическом костюме! Опустит и по ноге шлеп!

Это «шлеп»... «шлеп»... «шлеп»... идет аккомпанементом по всей трагедии.

В «Сафо» вспоминается унтер-офицерская жена Иванова.

Но кто посмеет это сказать в печати?

— Пластика была на высоте ее таланта.

Так решено. Подписано. Так должно быть. Иначе быть не может.

Вы слишком опростились для трагедии.

И ваша Мария Стюарт, и ваша Иоанна д'Арк, и ваша Сафо были опрощенные Мария Стюарт, Иоанна д'Арк, опрощенная Сафо.

Как опростилась тогда русская живопись — передвижники — как опростилась русская литература — Мамин, Глеб Успенский.

Идет «В неравной борьбе» г-на Владимира Александрова (просят не смешивать с Виктором).

Поднимается занавес.

На сцене Ермолова варит варенье. Правдин ее спрашивает...

Еще никакой грозы, бури и в помине нет.

Спокойная молодая девушка ведет ясную жизнь.

Ни в кого она еще не влюблялась. Никто у нее любимого человека не отбивал.

Правдин спрашивает:

— Из чего варите варенье?

Ермолова отвечает:

— Из вишни.

Но как!

Можно подумать, что молодая девушка варит варенье из собственной печени.

Марья Николаевна! Марья Николаевна! Великая художница!

Какой недостаток в рисунке вашей роли! В рисунке ваших ролей!

Вспомните Росси в «Гамлете».

Озрик передал ему вызов Лаэрта.

Он счастлив. И в первый раз за всю трагедию ясен.

Найден приятный исход из тяжелого, из трудного положения. Сейчас все задернется черными тучами, разразится гроза.

И перед этим он нам показывает уголок ясного неба!

Какой контраст!

Вспомните Сальвини в «Отелло».

С какой нежностью и счастьем, безмятежным счастьем смотрит он на Дездемону, отсылая ее от себя.

Какое глубокое, бездонное, лазурное небо.

Покажите же это ясное, голубое небо.

Покажите — что погибло.

И тем чернее покажутся тучи, тем больше отзовется гроза в душе, тем громче не на сцене, а в душе у нас закричит Отелло:

— Жаль, Яго, страшно жаль!

Тем сильнее будет драма.

Какой-то молодой человек говорит на галерее:

— Знаете, у Ермоловой огромный недостаток. Она всегда страдает еще до поднятия занавеса. В первом акте она всегда — словно уж прочитала пятый.

Не завидую я этому молодому человеку.

Даже если бы он был не на галерее, а в партере.

В партере драться, конечно, не станут.

Но с таким человеком...

...Даже неловко как-то рядом сидеть.

И соседка все время будет подбирать свое платье.

Словно рядом с нею грязная куча.

Откуда же взялось это «страданье до занавеса»?

Мне кажется...

Ермолова — трагическая актриса.

А ей, в это время «опрощения», опрощения литературы, опрощения искусства, приходилось играть драму.

К колоссальному, «американскому» паровозу прицепляли вагончики трамвая.

Избыток трагизма искал себе выхода, и она видела глубокие страдания души даже там, где их еще не было.

Но позвольте!

Я, кажется, начинаю «оправдывать» Ермолову?

Ермолова в этом не нуждается.

Она была солнцем, и на ней, как на солнце, были пятна, и она светила нам, как солнце.

Вы были нашим солнцем и освещали нашу молодость, Марья Николаевна!

* * *

Но в чем же секрет, тайна этого невиданного, неслыханного обаяния? Этого идольского поклонения, которое не позволяло видеть даже то, что бросалось в глаза, думать то, что

невольно приходило на мысли? Зажимало рот какой бы то ни было критике?

В Москве в то время можно было сомневаться в существовании бога.

Но сомневаться в том, что Ермолова:

— Вчера была хороша, как всегда, или:

— Хороша, как никогда, — в этом сомневаться в Москве было нельзя.

В чем же дело? В чем же тайна?

Защитительное было время.

Великодушное.

Защитительным был суд, защитительной была литература, был театр.

В суде любили защитников, литература была сплошь защитой младшего брата, его защитой занималась живопись в картинах передвижников, — и ото всех, от судьи, писателя, художника, актера, то время требовало:

— Ты найди мне что-нибудь хорошее в человеке и оправдай его!

Тогда аплодировали оправдательным приговорам.

И змеиный шип злобного обвинения не смел раздаваться нигде.

Было ли это умно?

Не троньте! Великодушно.

— Адвокатская семья! — почтительно шутили, — муж, Шубинский, защитник. Жена, Ермолова, защитница, — и выиграла куда больше, куда труднее процессов!

Кого бы ни играла Ермолова, — она защищала.

«Защитительным инстинктом» эта защитница, — от благоговения пред чудным даром, чуть не сказал «заступница», — она находила оправдывающие обстоятельства.

Находила...

В сорокалетний юбилей позволяется уж говорить правду?

Выдумывала иногда. Но от доброго сердца!

— Окружала персонаж атмосферой какого-то невысказанного страдания «еще до поднятия занавеса».

С первого слова голосом, тоном говорила нам:

— Она много страдала!

И давала нам возможность вынести если не совсем оправдательный приговор, то все же признать:

— Заслуживает снисхождения.

Что в те защитительные времена и требовалось доказать.

Всех персонажей, каких она играла, она играла всегда симпатичными.

Сходилось ли это всегда с намерением автора?

Я не думаю.

Весьма не думаю.

Не думаю, например, чтоб г-н М. Чайковский, создавая свою Елену Протич в «Симфонии», воображал, что женщина добрых 40–45 лет, много видавшая и перевидавшая в жизни, действительно, полюбила

— В первый раз.

Как играла М. Н. Ермолова.

Думаю, что, скорее, по его мысли, Елена Протич любила:

— В последний раз.

Но «в первый раз»:

— Трогательнее.

— Защитительнее.

— Оправдательнее.

И Ермолова играла:

— В первый раз!

И над Еленой Протич были пролиты все омывающие слезы:

— Всю жизнь она не знала любви. И в 40–45 лет полюбила в первый раз. И как печально это вышло. Бедная! Бедная!

И вышла она из театра «оправданной, с гордо поднятой головой».

Как выходили в то время из суда симпатичные подсудимые.

М. Н. Ермолова играла не всегда, — далеко не всегда! — ту пьесу, которая была написана.

Она не всегда шла в ногу с автором.

Но в ногу шла со своим добрым, хорошим, великодушным временем.

Счастлив тот артист — литератор, живописец, актер, — в котором время его отразится, как небо отражается в спокойной воде.

Кто отразит в себе все небо его времени, — днем со всей его лазурью, ночью со всеми его звездами.

Национальной святыней пребудет такой художник, и критика, даже справедливая, не посмеет коснуться его и омрачить светлое шествие его жизни.

Имя его превратится в легенду.

И ослепленный зритель будет спрашивать себя:

— Где же здесь кончается легенда и начинается, наконец, истина? Видел ли я лучезарное видение или мне померещилось?

* * *

Сознаюсь.

Задал себе этот вопрос и я.

Я шел в театр — в Малый театр! — всегда с заранее обдуманным намерением:

— Ермолова будет играть так, как может играть только Ермолова.

Взглянуть в лицо артистке, как равный равному, я никогда не смел.

Где ж тут кончается легенда и начинается истина?

Лет пять-шесть я не был в Москве и Малом театре и, приехав, попал на «Кина».

В бенефис премьера.

И Кин был плох, и плоха Анна Дэмби, и даже суфлеру Соломону, которому всегда аплодируют за то, что он очень хороший человек, никто не аплодировал.

Лениво ползло время.

Скучно было мне, где-то в последних рядах, с афишей в кармане, и надобности не было спросить у капельдинера бинокль.

Сидел и старался думать о чем-нибудь другом.

Вместо традиционного отрывка из «Гамлета», в сцене на сцене, шел отрывок из «Ричарда III».

Вынесли гроб. Вышла вдова.

Какая-нибудь маленькая актриска, как всегда.

Хорошая фигура. Костюм. Лица не видно.

Слово... второе... третье...

— Ишь, маленькая, старается! Всерьез!

Первая фраза, вторая, третья.

Что такое?

Среди Воробьевых гор вырастает Монблан?

И так как я рецензент, то сердце мое моментально преисполнилось злостью.

— Как? Пигмеи! Карлики! Такой талант держать на выходах? Кто это? Как ее фамилия?

Я достал афишу.

Взглянул.

И чуть на весь театр не крикнул:

— Дурак!

Ермолова.

Мог ли я думать, предполагать, что из любезности к товарищу М. Н. Ермолова, сама М. Н. Ермолова, возьмет на себя роль выходной актрисы, явится в сцене на сцене произнести пять-шесть фраз!

Так я однажды взглянул прямо в лицо божеству.

Узнал, что и без всякой легенды Ермолова великая артистка.

Вот какие глупые приключения бывают на свете, и как им бываешь благодарен.

А. П. Ленский

Бедный, бедный Ленский!

Он начал Гамлетом и кончил Королем Лиром.

Москва познакомилась с Ленским в Общедоступном театре, на Солянке.

Это был деревянный театр.

Даже лестниц не было.

В верхние ярусы вели «сходни», какие бывают на лесах при постройках.

Самое дешевое место стоило:

— Пять копеек.

В антрактах по театру ходили мороженщики:

— Щиколадно-сливочно морожено хор-рош!

Барьеры лож были обиты самым дешевеньким красненьким сукнецом, а стены оклеены красной бумагой.

Но ложа, в которую набивалось 8–10 человек, стоила 3 рубля.

И люди за несколько копеек видели:

— Рыбакова, «самого Николая Хрисанфовича Рыбакова». Писарева, Бурлака.

Оттуда вышли:

— Макшеев, Стрепетова, В. Н. Давыдов.

Там начал свою блестящую карьеру Киреев.

Сколько славных еще!

Там талант растрачивался весело, широко, «не считаясь».

В. Н. Давыдов, полный уже и тогда, вылезал в «Фаусте наизнанку» из суповой миски, завернутый в белую простыню:

Я вышел из себя
И выхожу из миски.

А г-жа Стрепетова в дивертисменте исполняла:

— Национальную русскую пляску.

Ленский дебютировал в «Гамлете».

И первый выход в Москве едва не сделался последним его выходом на сцену.

Ему попался горячий Лаэрт.

Фехтуя, он попал рапирой Ленскому в глаз.

Предохранительный шарик на конце рапиры спас артиста.

Дело кончилось синяком, хотя могло бы кончиться потерей глаза.

Общедоступный театр, когда его закрыли, как деревянный театр, поставил лучших актеров на все русские театры.

В числе его подарков Малому театру был Ленский.

Он вошел с благоговением в театр...

Тень Васильева-Флерова, «московского Сарсэ», — даже с того света в белых гетрах, с биноклем через плечо, с тщательным пробором в ниточку белых, как снег, волос, — подходит ко мне и наставительно говорит:

— Пишите с большого «Т», когда речь идет о том Малом театре. Так делал мой друг Франциск Сарсэ, когда говорил о Театре Французской Комедии.

Мне вспоминается И. В. Самарин.

Я, гимназист, пришел к нему за советом:

— Как мне поступить в актеры?

Он отвечает, разводя руками:

— В Театр вас не возьмут, а провинции я не знаю.

Другие он не считает даже «театрами».

В театр Ленский вошел с благоговением.

Ему суждено было сказать «вечную память» Шуйскому.

В первые годы его службы в театре русское искусство постиг удар.

Умер Шуйский.

Потеря, непоправимая и до сих пор.

Благодаря Ленскому, нам осталось хоть немного от Шуйского. У Дациаро и Аванцо появились фотографии с великолепных карандашных рисунков Ленского:

— Шумский в ролях Счастливцева и Плюшкина.

В переделке «Мертвых душ», которая шла тогда в театре.

Что такое Шумский?

Легенда!

— Что такое был этот Шумский, о котором вы, старики, столько говорите?

Вот вам два портрета.

Аркашка в «кепке», с перьями вместо бороденки.

Вот Плюшкин. Как Чичиков, вы догадаетесь, что перед вами мужчина, а не старая баба, только потому, что:

— Ключница не бреет бороды.

Лучшей иллюстрации к «Мертвым душам» до сих пор нет.

Какие фигуры!

— Что ж это было, подумайте, когда такие фигуры начинали говорить!

То были тяжкие годы, когда в школу мы ходили, как на службу, а учились в Малом театре.

Сколько прекрасных лекций по литературе прочел нам Ленский!

Сколько огня зажег. Ни одному из наших воспитателей не снилось зажечь столько!

Через него мы познакомились с Уриэлем Акостой.

Потом мы видели Акост и лучше, и хуже, и пламенней, и глубже.

Но, когда вы скажете при мне:

Позорное признанье! В грудь мою
Ты ранами кровавыми вписалось...

я вижу Ленского, в белой длинной «рубахе кающегося», упавшего на колени перед столом, на котором лежит:

— Позорное признанье.

— А все-таки же она вертится!

Я вижу Ленского на покрытых красным сукном ступенях синагоги.

Ленского, и никого другого!

Первый спектакль. Это как первая любовь.

Никогда не забывается.

Ленский первый нашему поколенью:

— Толковал Гамлета.

Он был вдумчивый и ищущий актер.

— Он был холодноват для трагедии. Будьте правдивы! — строго замечает мне тень его критика, московского Сарсэ, Васильева-Флерова.

Да, его находили холодноватым.

Но, смотря Ленского, вы словно беседовали с умным, развитым, интеллигентным, интересным, много думавшим по данному вопросу человеком.

Не была ли его сферой комедия?

Какой это бесподобный Глумов! Что за блестящий Петруччио! Какой искрометный Бенедикт!

В шекспировской трагедии он был хорош. В шекспировской комедии великолепен!

Странная судьба у этого актера.

У него был стройный стан, кудрявые волосы и глубокие, задумчивые глаза.

А он в провинции, до Москвы, играл с ними:

— Комических стариков!

Он был:

— Очень и очень недурным актером в трагедии.

Когда ему следовало бы быть:

— Звездой комедии.

Такой звездой, которая оставила бы по себе долго не меркнущую полосу света на горизонте.

Его мольеровский Дон Жуан!

Но мы говорим о высотах искусства.

А какую галерею характеров и типов он оставил после себя!

Сколько он переиграл!

Чего он не переиграл!

Если бы он снимался в каждой роли, получился бы колоссальнейший альбом, какого не удержать в руках.

И вы, рассматривая эти старые, пожелтевшие, выцветшие фотографии, спрашивали бы:

— Какое интересное лицо! Но кто это такой?

Кто помнит сейчас «Дело Плеянова»?

А пьеса имела огромный успех.

И на нее бежала вся Москва больше, чем сейчас бежит на «Синюю птицу».

Ленский был:

— Первым «первым любовником» в России.

Он давал тон и моду на всю Россию.

Был законодателем для всех русских первых любовников.

И стоило ему в «Нашем друге Неклюжеве» сделать себе:

— Бороду надвое, чтобы это стало законом.

Ни один уважающий себя любовник не позволит себе сыграть Неклюжева иначе, как с бородкой надвое.

Его поза, его жест, его гримы делались «традицией».

Он был действительно:

— Знаменит.

Он был окружен:

— Легендой.

Про него был даже роман, кажется, «Современная драма», которым тогда зачитывались.

Колоссальная миллионерша, — какой же московский роман обходится без миллионерши? — увлечена блестящим премьером.

И он увлечен ею.

Он любит ее любовью пылкой, глубокой, могучей.

Эффектной.

Как любят на сцене.

Он зовет ее бросить:

— Этот мир золота и грязи!

Но она слаба. Готова мириться с грязью из-за золота. Ищет воли и наслаждений. И выходит замуж за другого, за покупного мужа, безумно любя актера, безумно страдая по нем.

И я помню до сих пор сцену венчанья.

Героиня «бледная, как мертвец, словно в саване, в подвенечном уборе».

И в глубине церкви, в темном углу, у колонны, в бобровой шинели «красавец актер», с бледным прекрасным лицом, с «задумчиво устремленным взглядом глубоких глаз».

Я читал этот роман.

Его читали все.

С увлечением.

Узнавали:

— Действующих лиц!

Были в восторге.

Публика любит, чтоб ее любимец на сцене имел и красивые романы в жизни.

Она требует этого от актера.

А. П. Ленский, наверное, получил не одно письмо:

— Не страдайте так! Она вас не поняла. Зато я...

— Обо мне даже был роман!

Верх суетной актерской славы.

С публикой у Ленского всегда были самые лучшие отношения.

Однажды он спас ей, быть может, несколько жизней. Во всяком случае, много ребер, рук и ног.

В Большом театре — тогда трагедии ставились по вторникам в Большом театре, — шел «Гамлет».

На верхах было все переполнено.

Там училась молодежь.

В партере и ложах, по обычаю, пустовато.

Сцена с актерами.

Только что «первый актер», раздирая страсть в клочки, принялся за Пирра, в театре какой-то жулик крикнул:

— Пожар!

И тут я видел, как моментально толпа теряет рассудок.

В двух шагах от меня, в партере, какая-то полная дама лезла через кресла.

Два места, — никем не занятых! — отделяли ее от среднего прохода.

Среднего прохода Большого театра, по которому можно проехать на паре с отлетом!

А она лезла через кресла, падала, карабкалась, кричала, рыдала, словно на ней загорелось уже платье.

В театре раздались крики, вопли.

Ленский, к счастью, не растерялся.

Он подошел к рампе и во всю силу своих, тогда могучих, легких объявил:

— Господа, успокойтесь! Ничего нет!

То, что мешало ему в трагедии, помогло в трагическом эпизоде.

— Спокойствие.

Он таким спокойным жестом остановил «первого актера», так спокойно сказал, от всего от него, от позы, от лица, веяло таким спокойствием, что публика моментально успокоилась.

Ленский спокойно спросил:

— Теперь можно?

И спокойно сказал актеру:

— Продолжай!

Театр дрогнул от аплодисментов.

И «Гамлет» пошел дальше.

Спокойствие начало портить трагедию...

Была размолвка.

Кажется, единственная за всю карьеру Ленского.

Ему пошикали.

Это было уже сравнительно недавно.

В «Нефтяном фонтане» покойного Величко.

Несимпатичная пьеса с несимпатичной тенденцией.

Неподражаемый художник по части грима, — сколько изумительных «голов» ждало бы нас еще! — Ленский загримировался Манташевым.

Галерея встретила его появление шиканьем.

Ленский остановился, выдержал длинную, как вечность, паузу, посмотрел на галерею пристальным, неподвижным взглядом и «только покачал головой»:

— Шикать в Малом Театре!

Прав ли был Ленский?

Конечно, нет.

Загримироваться живым лицом в позорящей роли!

Это неуважение к театру, это — преступление, которое актеры прощают только самим себе.

Они похожи на тех курильщиков, которые не любят, чтобы при них курили:

— Дышать нечем!

Но это единственный «инцидент».

С капризным существом — публикой — у Ленского всегда были хорошие отношения.

И Ленский мог говорить о публике только с добродушной улыбкой.

Он играл в Москве каждый вторник Уриэля, Гамлета.

И всегда не при полных сборах.

Но вот его перевели на сезон в Петербург.

В самом конце сезона Ленский приехал на два спектакля в Москву.

На гастроли.

С тем же Уриэлем, с тем же Гамлетом.

Результат — ни одного свободного места.

Барышники продавали билет в пять, в шесть раз дороже. Нажили отличные деньги.

Дирекция решила:

— Нет, Ленского надо в Москву.

Но г-н Корш... Мягкий, нежный г-н Корш всегда любил слизнуть сливки и обладал для этого ловким и гибким язычком... Г-н Корш решил:

— Голубы! Я пеночку съем! Я!

Это был первый год его антрепризы.

От него ушла вся его труппа, Писарев, Бурлак и прочие.

Он набрал кого попало и пригласил Ленского на гастроли после пасхи.

Но всем было уже известно, что Ленский будет снова на Малой сцене.

Тот же Уриэль, тот же Гамлет.

И гастролей не кончили.

Сборов никаких.

— Вот черни суд!

Если бы перед публикой можно было всегда только гастролировать!

И вот вся эта ясная, спокойная, хорошо наполненная артистическая карьера кончилась трагедией.

Мы думали, что после хорошего, ясного дня будет долгий красивый закат.

Перед нами пройдет еще целая галерея бесподобных гримов, мы много, много еще вечеров будем получать то высокое наслаждение, о котором мне говорил еще на днях один знаток театра, сам артист, но не возненавидевший своего дела, что редко:

— Когда в Малом театре идет «Горе от ума», я делаю все, чтобы попасть. Сажусь, закрываю глаза и слушаю, слушаю. Только слушаю, как музыку, — как читает Ленский.

Мы думали, что, в конце концов, мы, растроганные, благодарные, справим нашему артисту юбилей, который напомнит нам юбилей И. В. Самарина...

Но Ленскому пришла в голову несчастная мысль:

— Реформировать Малый театр.

Это все равно, что:

— Перестроить Ивановскую колокольню посовременнее!

Разве это возможно?

Я не знаю, какие на этот счет порядки царят в Малом театре.

Но я знал одного реформатора, который тоже захотел реформировать Александрийский театр, в Петербурге.

Он прослужил там год.

А нервно дергался после этого два.

— Невозможно. Подхожу к одному. «Нельзя ли так-то?» Встает, кланяется в пояс: «Благодарю! Благодарю, что меня, дурака, научили! При шестом, батюшка, директоре служу! Публика меня любит, начальство меня любит! Чего мне еще от господа бога нужно? Переучиваться мне, государь мой, поздно!» Подхожу к молодому. Выслушал сухо, холодно. Повернулся и к чиновнику пошел: «Вы меня, вашество, изволили определить, а он меня, вашество, выживает. Он, вашество, не меня, — он властей не признает». Про одного скажу: «Этот лишний!» Сию минуту: «Куска хлеба лишить хочет! Сколько лет служил! Куда он теперь денется?» Про другого скажу: «Вот кого бы пригласить надо» — вопли: «Протекция!» Нет-с. Будет!

«Старики» скажут:

— Режиссерствовать вздумали? Мы всю жизнь без режиссера играли. И хорошо выходило.

Перестраивать старое здание трудно.

Хочешь половицу переменить, а она, оказывается, так накрепко к накату пришита, что весь накат перебирать придется.

Хочешь накатину тронуть, а она к самой капитальной балке такое отношение имеет, что и капитальную балку:

— Беспокоить надо.

Легче снова строить, чем старое перестраивать.

Мысль была неудачная, но и наказанье же за нее!

Это предсмертное желание:

— Увезите мое тело! Немедленно! Подальше от них!

Этот старик, падающий где-то на улице, подобранный в участок.

Этот вопль, которым кончается письмо в одну газету, напечатанное за несколько дней до смерти:

— На остальную характеристику моих отношений к учащимся и артистам я отвечать не стану. Это могли бы с большим успехом сделать, если бы нашли это нужным, те, кому я отдал ровно двадцать лет моей жизни.

Ото всего этого веет «Королем Лиром».

Мне чудится «старая труппа» Малого Театра.

Театра через большое «Т».

Смущенная, испуганная, как стадо овец в разразившуюся вдруг грозу.

Старики особенно чутки к похоронному звону.

Как растеряны должны быть они:

— Что случилось у нас? Александра Павловича нет! Как это могло произойти!

За день до смерти Ленского мы прочли в газетах, что труппа Малого театра не то послала, не то собирается еще послать А. П. Ленскому:

— Телеграмму с просьбой остаться.

Телеграмму!

Есть от чего упасть без чувств.

Телеграмма хороша для добрых знакомых.

Для друзей есть правая рука. Есть руки для объятий. Есть губы для поцелуя. Для друзей!

Не телеграмму посылают.

А идут и говорят:

— Александр Павлович! Да что с тобой? Да что с нами случилось? С нами — главное? Да пусть ораторскому искусству будущих депутатов учит кто угодно. А не Ленский. Не наше, милый, дело, это. Мы умереть должны в Малом театре, как умер Самарин, как умерла Медведева. Да разве же после тридцати двух лет жизни разводятся?

Надо было смеяться, надо было плакать.

Мешать ласковый смех с добрыми слезами.

И смех, и слезы мешать с поцелуями.

Поцелуев старых, дружеских губ нужно было, а не телеграмм.

Через тридцать два года службы вместе он, умирая от разлуки со своим Театром, получил:

— Телеграмму!

Кин

(Ф. П. Горев)

Празднуют 35-летний юбилей Ф. П. Горева.

Все был Макс Холмин — и вдруг «Старый барин». Как быстро несется поток жизни!

Словно это было только вчера. Я помню:

Лето. Петровский парк. Театр Бренко. Горев, приехавший на гастроли в Москву.

— Красавец Горев!

Иначе его не называли.

Днем, около входа, толпа дам.

— Горев! Горев! — шепот.

А он проходит среди этих цветущих шпалер радостный, красивый, как молодой бог, беззаботный, как птица.

Самоуверенный? Спокойно глядящий вперед?

Вряд ли.

Просто, ни о чем не думающий.

«И во всех глазах он без труда читал различными сердцами написанное одно и то же».

Так же он прошел и мимо нас.

Мы с вами за эти долгие, долгие годы вели серое, тоскливое, однообразное существование, трудились, работали, зачем-то тянули какую-то лямку. А он прошел мимо нас, как праздник. Блестящий, великолепный.

Ни о чем не думающий.

И в жизни, и на сцене все ему давалось без труда.

В жизни...

Имя Горева было окружено легендами. Но:

Покой и сон их душам молодым, —

как поется в «Синей бороде».

На сцене...

Помню, после первого представления аверкиевской пьесы из византийской истории мы ужинали: несколько журналистов, артистов и один «византиец».

Молодой ученый, из-за византийской жизни проморгавший свою. Наживший близорукость, согнувший себе спину в дугу над «изысканиями».

Он и в театр-то выполз только потому, что шла Византия.

Ни что другое не могло бы его заинтересовать.

Ученый «гулял».

Выпил три четверти рюмки водки и тыкал вилкой в устричную скорлупу.

Он был выбит из колеи. Он был в восторге от Горева, игравшего византийского императора.

— Нет-с, эта сцена! Когда он уходит из спальни жены! Не спуская глаз! Пятясь спиной! Словно боится, что, повернись, — и ударят сзади кинжалом! А как он проходит мимо каждого кресла, мимо каждой портьеры! Словно весь дворец и даже спальня жены полны спрятанных убийц! Да ведь это вся Византия! Вся Византия!

В это время в ресторан пришел Горев.

— Правда, недурно? — мельком спросил он в ответ на похвалы и глубоко задумался: — К устрицам ты дашь мне не пармезану... нет...

Но ученый горел.

— Федор Петрович! Откуда вы взяли эту характеристику эпохи? Это вы почерпнули у такого-то? Вы, вероятно, штудировали такого-то? А на эту мысль вас, наверное, навел такой-то?

Ф. П. Горев посмотрел так, словно у него над головой обломилась библиотечная полка и полетели на него книга за книгой, в переплетах.

— Ни у кого не брал. Что тут брать.

— Но как же? Такая характеристика эпохи?

— Да что ж тут трудного понять? Вышел на сцену, — смотрю: кругом такая дрянь...

Горев выразился сильнее.

— От них чего угодно ждать можно! Станешь пятиться!

Ученый смотрел, вытаращив глаза.

Если б он так не ушел в византийщину, ему бы, наверное, вспомнился Пушкин:

...О, небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горячей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан,
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного? О, Моцарт! Моцарт!

И дорогой еще более согнувшийся молодой ученый, попадая сослепу в снежные сугробы, обиженно повторял:

— Этого не может быть! Он скрывает! Чутье! Чутье! Но нельзя же чутьем знать даже византийскую историю!

Да и сам Горев шел в искусстве, как слепой. Но его вело за руку вдохновенье. И указывало ему, что нужно делать.

И он делал так, что дух захватывало у театра.

В то время как на парусинном небе Малого театра яркой кометой лихорадочно горел Горев, взошла новая звезда, постоянная, устойчивая, со светом ярким, но спокойным, — А. И. Южин.

Я очень люблю артиста Южина.

Когда он играет Ричарда, Кориолана, Макбета, даже Гамлета, я иду в театр с таким же огромным интересом, с каким идешь на вечер, где встретишь человека очень талантливого, очень умного, с огромной эрудицией. Его мнение интересно. Его выслушать огромное удовольствие.

Но я не думаю, что с А. И. Южиным когда-нибудь случилось то, что случилось с Ф. П. Горевым где-то в провинции.

Он играл сильно драматическую роль.

Человека, которого затравили. Он задыхается. Он не только не может сказать слова, — ему нечем дышать. Вопль, — и он падает: умирает от разрыва сердца.

Занавес опустили.

Жидкие аплодисменты были заглушены шиканьем всего театра.

Там, за занавесом, наступила гробовая тишина. Ее прервал истерический крик... другой... третий...

Но что в публике?

Актеры стояли растерянные, недоумевающие.

На сцену бледный, взволнованный вбежал полицмейстер.

— Что Горев?

Горев вышел из-за кулисы.

— Что вам угодно?

— Вы... живы?..

— Как видите!

Полицмейстер даже за голову схватился:

— Батюшка! Да разве так можно пугать публику?! Ведь в публике подумали, что вы действительно умерли! Происходит черт знает что! Поднимайте занавес! Покажитесь!

Горев и Южин вступили в единоборство.

Если мне не изменяет память, то, кажется, по вторникам тогда в Большом театре давалась трагедия.

Если на этой неделе Гамлета играл Горев, то на следующей в черном плаще печального принца выходил Южин. На одной неделе Акосту играл Южин, на другой мы слышали от Горева:

Спадите, груды камней, с моей груди!

Два направления в искусстве вступили в бой.

С одной стороны — самый блестящий представитель того, что называется «игрой нутром». С другой — самый яркий представитель «работы».

И труд, изучение, глубокая и вдумчивая интеллигентность победили.

В разговорах о Малом театре стало все чаще и чаще обязательно упоминаться имя:

— Южин.

Горев отошел немного в глубину сцены.

Тут бы ему оставить казенную сцену! И ярким, сверкающим метеором нестись из театра в театр, по всей России.

Что бы это была за триумфальная карьера!

После весны, полной цветов, когда в каждом кусте роз соловьи пели про любовь, что бы это было за знойное лето!

Но артисты «образцовой» сцены думают, что сцена эта «Образцова» и в отношениях к артистам.

Они думают, что артист непоколебим, как столоначальник!

И Горев сам приготовил себе печальный момент. Подошедшая осень постучалась ему в сердце тяжелой, тяжелой обидой.

Горев отошел немного в глубину сцены. Только немного. Москва его любила. Любила очень.

Но в этом таланте было нечто донжуанское.

И между Эльвирой и донной Анной разыгралась трагедия его жизни.

Ему надо было завоевывать публику. И, едва завоевав, он, уж охладев, скучал и томился.

Его страшно любил Петербург. Он бросил Петербург и, совершенно неизвестно зачем, перешел в Москву.

Зачем?

Чем донна Анна лучше остальных?

И когда донна Анна полюбила его сильной и глубокой любовью, — он снова уж пел под балконом Эльвиры.

Из Москвы, где его любили, он снова переселился в Петербург.

Зачем?

Изо всех людей на свете это меньше всего известно одному:

— Г-ну Гореву.

И когда настала осень, — пышная осень, вся в ярких тонах и сверкающих красках, — артиста в сердце ударили обидой.

Ему предложили отставку.

Петербургская дирекция взяла на себя роль Гонерильи, — неизвестно зачем, неблагодарная роль! — но сыграла ее великолепно.

Нельзя лучше оскорбить старого артиста, как дать ему отставку «за ненадобностью» в то время, как переполненный театр, весь, сверху донизу, рукоплещет его игре и кричит ему:

— Оставайтесь! Оставайтесь!

Это была обстановка прощального спектакля Горева на Александрийской сцене.

Настоящая трагедия. Когда занавес опустился в последний раз, — стало жутко и страшно.

Похоронили живого человека.

И бедный, раненный в сердце, Макс Холмин, ты мог крикнуть:

— Душу, живую душу, Диковский, съели!

Лир пошел скитаться.

И в своих скитаньях он зашел к нам и в радостный, и в печальный день своего тридцатипятилетнего, — уже тридцатипятилетнего! — служения искусству.

С сердцем, полным благодарности за былые восторги, почтим же в «Старом барине» молодого Макса Холмина.

П. А. Стрепетова

После П. А. Стрепетовой осталось немного образов. Но ярких.

Катерина в «Грозе», Лизавета в «Горькой судьбине», жена Бессудного — «На бойком месте»...

Она играла Марию Стюарт. Страдающей королевы не было. Играла Адриенну Лекуврер. Блестящей артистки у блестящей артистки не вышло.

Когда большая артистка-народница бралась изображать королев и блестящих актрис, это напоминало наивные романы «из аристократической жизни», по 20 копеек.

«Граф в бархатном пиджаке, туго натянутых серых лосинах и лаковых» сапожках вошел в театр.

«Здесь, сразу было видно, его все знали. Он был, очевидно, постоянным посетителем: все капельдинеры поздоровались с ним за руку.

Граф прошел в ложу княгини.

— Не хотите ли апельсина? — спросил граф, вынимая из кармана фрукт.

— Почистите! — задорно (непременно задорно) улыбнулась княгиня.

Граф принялся ловко чистить апельсин, бросая кожу в кресла с непринужденностью истинного аристократа».

Да что королевы и блестящие артистки!

Простую помещицу в пьесе князя Сумбатова «Закат» она сыграла плохо.

Вместо обедневшей барыни получилась торговка.

Не то, что у нее не было для этих ролей только внешности, уменья держаться. Она не могла вообразить себя королевой, знаменитой артисткой, большой барыней.

Зато «простая» русская женщина, — крестьянка, как Лизавета и Бессудная, мещанка, как Катерина, — нашли в ней чудную художницу.

Она рассказывала о той среде, которую знала, любила, жалела и понимала глубоко.

Она передавала бабье горе в Лизавете, в «Горькой судьбине», так, что переворачивало душу.

А хитрости, увертки жены грозного Бессудного! С каким юмором передавалось это!

Было и смешно смотреть.

И жалость сжимала сердце:

— Бедная раба! Какой лукавой ее сделало рабство! Сколько лукавства ей нужно, чтоб чуть-чуть отведать счастья!

Прежде всего, П. А. Стрепетова давала превосходный внешний облик.

Бытовую картину.

Катерину она играла даже с волжским говором.

На сцену выходила маленькая, жалкая в своем мещанском «наряде», ничтожная мещаночка.

Таких встречаешь тысячи и думаешь, — если только о них думаешь:

«Какой у них может быть внутренний мир?»

«Мещанская кукла». И только.

И вот, как чудный цветок, расцветала пред нами душа Катерины.

Стрепетова не идеализировала Катерины.

Все время ее Катерина возбуждала к себе жалость: пришибленная, малоразвитая.

Но какая совесть!

Какая могучая, славянская совесть, — которая так удивила Сарсэ:

— Что это они всему миру кланяются в ноги? Катерина кланяется. Раскольников кланяется. Никита кланяется.

Есть два миросозерцания.

Я сделал нехорошее дело.

— Весь мир виноват передо мной. Предки, — зачем меня родили таким? Воспитание, среда, все условия жизни, которые заставили меня пойти на преступление.

И есть другое миросозерцание.

Строгое, прежде всего, к себе.

Оно заставляет даже жертву просить прощения у всех.

Наши великие писатели говорят нам, что это миросозерцание ближе нашей, славянской душе.

И Раскольников, Никита, Катерина кланяются в ноги всему миру, идя на скорбный путь искупления.

Это окружает их красотой мучеников.

Какую нравственную силу показывала Стрепетова в этой Катерине, жалкой с виду, ничтожной и незаметной!

Какая нравственная сила, вылившаяся в мистический порыв!

Какие огромные, возвышенные стремления, полные могущества и красоты, дремлют в душе маленькой незаметной «мещаночки»!

Каких сил и девственной красоты полна эта душа!

Сходя с подмостков, Стрепетова могла сказать:

— Такова невидная, «простая», русская женщина, — и такие огромные душевные силы можно найти в ней, если за это возьмется большой художник.

Перед «простой» русской женщиной заслуга Стрепетовой огромна.

Она открыла и объяснила нам прекрасные тайны ее души так, как талантливому писателю с трудом удается это в десятках томов.

Она способствовала культу русской женщины. Она украсила этот культ, заслуженный и справедливый, мученическими венками Катерины и Лизаветы.

Она создала нам мученицу, русскую женщину. И мы видели это мученичество во всем его ужасе, но и во всей его нетленной красоте.

Из-под гнета «Домостроя», татарщины, крепостного права вставал перед нами образ «простой» русской женщины, все же сохранившей в своей душе лучшее, что есть в человеческой душе.

Пронесшей сквозь все тягости исторического бесправного женского существования душу живою и невредимою.

Катерина, Лизавета, Бессудная — в изображении П. А. Стрепетовой — это все порыв к лучшему, к счастью. Порыв к свету, к солнцу тоскующей человеческой души.

Все это «рабы», но с живою душою и сохранившие человеческие стремления.

Создав Катерину, Лизавету, Бессудную, Стрепетова закончила ряд картин «простых» русских женщин картиною грандиозной трагической силы, создав Матрену во «Власти тьмы».

Напиши Л. Н. Толстой свою шекспировскую драму раньше, — мы имели бы дивную Анисью.

Но Стрепетова уже была стара, и, после «лучей в темном царстве», она давала нам образ женщины, задавленной «властью тьмы».

«Простую» женщину, из которой тьма сделала «деревенскую леди Макбет».

Это был черный, но необходимый штрих для полноты той картины, которую всю жизнь писала Стрепетова:

— Простая русская женщина.

Картина яркая, написанная, действительно, масляными красками, сильно, могуче, но ее галерея — память зрителей, очевидцев.

Уйдут они, и с ними исчезнет самая память о картине.

От Стрепетовой останется только легенда.

Была женщина с огромным талантом, но неуживчивым характером.

В те же времена в учреждениях, живущих только талантами и созданных только для таланта, — больше всего ценился только покладистый характер.

Кроме этой характерной для нашего времени «Стрепетовской легенды», не останется ничего.

Будем утешаться, думая, что в те времена будет уж и не нужна защита русской женщины и проповедь ее права на жизнь.

В наше время и эта проповедь, и эта защита были нужны, были очень нужны.

И Стрепетова сделала большое дело.

Ее заслуга пред русской женщиной велика.

Рощин-Инсаров

I

Десятое января.

Десять лет тому назад в этот день был убит Николай Петрович Рощин-Инсаров.

Коля Рощин.

Десять лет тому назад я сидел и писал фельетон... Что бы на свете ни случилось, оно застает меня за писаньем фельетона.

Я смотрю событие и пишу новый фельетон — по поводу этого события.

— Такой способный мальчик! Изо всего сделает коробочку!

Забавная карикатура на Пимена.

Я писал свою летопись,— «свидетелем чего господь меня поставил», — когда мне подали срочную телеграмму из Киева:

— Художник Малов убил Рощина-Инсарова.

Я очнулся на полу.

— Колю Рощина? За что? За что?

Положим, покойный И. П. Киселевский, человек злой на язык, рассказывал про Рощина и тем его ужасно бесил:

— Это было, когда мы служили у Корша. Выходим как-то с репетиции. Смеркается. Вдруг Коля говорит: «Постой, Иван Платоныч, я сию секунду. Дело!» И припустился вверх по Богословскому переулку. Смотрю, — стал перед фонарем и стоит. Подхожу ближе, — знаете, что?

— Ну?

— Оказывается, прачка несла корзину с бельем на голове. Сверху лежала крахмальная юбка, зацепилась за фонарь и повисла. Коля завидел. В сумерках! Зоркий на этот счет! Остановился перед юбкой и служит!

Но в данном-то случае!

«Клянусь святым Патриком!»

Я был конфидентом всех его увлечений, разочарований, любовных тайн.

Г-н Малов имел такое же основание убить его, с каким можно убить каждого актера.

— А?! Моя жена заслушивается ваших монологов?!

Выхватил револьвер:

— Вы — бесчестный соблазнитель! Вы смущаете чужих жен.

Бац!

И наповал.

II

Нас с Рощиным соединяла двадцатилетняя и тесная дружба.

Мы были товарищами юности.

Смешно сказать, — вместе начинали на сцене.

В любительском спектакле, в дачном театре, в подмосковном селе Богородском.

В «Каширской старине».

Он, корнет Сумского гусарского полка Пашенный, играл Саввушку. Я, великовозрастный гимназист, — Абрама.

Василия играл какой-то Тольский-Тарелкин, Марьицу — красавица Волгина.

В последнем акте, «под занавес», злосчастный Тарелкин так неудачно и скабрезно упал на труп Марьицы, что, когда опустили занавес, к аплодисментам зрительного зала присоединился и звонкий аплодисменты на сцене.

Марьица развернулась и дала своей пухлой ручкой пощечину злосчастному Василию Коркину.

Я, как сейчас, вижу благовоспитанного переодетого гусара, шаркающего ножкой и конфузливо улыбающегося на похвалы со всех сторон.

Судьба толкнула корнета и гимназиста по разным дорогам.

Но наши дороги были по одному направлению, близко друг к другу, — и мы шли, все время весело перекликаясь.

Я был свидетелем его роста.

Видел его у Корша, на гастролях в Петербурге, по каким-каким городам не встречался с ним в провинции!

Как многим большим актерам, — как Шуйскому, как Бурлаку, — природа решительно отказала ему в необходимых для актера данных.

Он должен был играть любовников — и был некрасив.

У него был хриплый голос.

И, — несчастие всей его жизни, — дурные зубы.

Ведь публика «смотрит актеру в рот».

Зубы — это первое, что она видит.

В жизни у нее у самой прескверные зубы. Но на сцене она никак не может себе представить, как это человек со скверными зубами смеет говорить о любви!

Только в конце жизни Рощин:

— Обзавелся хорошими зубами.

Решившись для этого на героическую операцию.

Вырвал все старые зубы!

Все, что ему дала природа, — это юношеский стан.

И с такими плохими данными это был актер, который увлекал!

Он был очень скромен, и от Корша уходил с ужасом:

— Возьмут ли меня куда-нибудь?

Ему говорили кругом:

— Да ведь нельзя же всю жизнь в одном театре! Под лежачий камень и вода не течет! Новые города! Новый репертуар! Новые роли! Ты развернешься!

Но он был полон страха:

— Нужен ли я кому-нибудь?

Таким скромным артистом он остался и до конца своих дней.

«Изводил» после каждой новой роли:

— Нет, серьезно? По твоему мнению, ничего? Нет, ты мне скажи откровенно! Я, честное слово, не обижусь! Ничего?

Скромность и застенчивость большого и истинного таланта.

Застенчивость, конфузливость, с какими человек открывает тайники своей души, сокровенное своего творчества.

И конфузится:

— А вдруг в моей душе ничего достопримечательного не происходит?

Конфузливость и болезненная стыдливость молодой девушки, которая подает вам свой «заветный» альбом.

Милая и смешная во взрослом человеке.

Но талант — всегда девушка.

И каждый раз — в новой роли, в новой повести, в новой картине — отдается в первый раз.

Как артист, он был реалист. Самый правдивый.

— Я, брат, могу играть только таких людей, каких я видел. А каких на свете не бывает, я играть не могу!

«Каких на свете не бывает» он называл:

— Всех этих Гамлетов, Акост.

«Гамлета» он боялся.

— Озолоти, — не выйду. Представь себе, что на сцене позволили бы изображать Христа. Разве возможно? Всякий актер не понравился бы. Всякий человек, мой друг, носит в душе своего Христа и своего Гамлета. А потому ему ни один Христос и ни один Гамлет не понравится. «Не то!»

Но каждый человек носит в душе и своего Чацкого.

Это не мешало ему играть Чацкого, быть превосходным Чацким, быть лучшим из Чацких.

Под конец своей жизни он сыграл толстовского «Царя Бориса».

Н. Н. Соловцов сделал ему тяжелое царское облачение из кованой парчи. Декорация первого акта представляла точную копию Грановитой палаты, для «красного» кремлевского

звона был приглашен из киевской лавры звонарь-виртуоз, из Москвы был выписан набор «малиновых» колоколов.

Когда, вслед за бесконечным шествием бояр, при радостном перезвоне кремлевских колоколов, при громе пушек, при кликах народа, в шапке Мономаха, с державой и скипетром, Борис взошел на трон:

— Холод, понимаешь, меня охватил! Горло сжало! Слова сказать не могу! Борисом себя почувствовал! Ужас взял!

В Бориса он влюбился.

И вдруг его потянуло на Шекспира.

Разлакомился!

— Забеременел я, понимаешь, от Бориса! Как беременную на капусту, понимаешь, позывает меня на Шекспира. Вынь да положь Шекспира!

Он мечтал о «Макбете».

Готовился.

Совершался перелом. Быть может, начиналась новая эра его творчества. Куда лучезарнее!

Но в это время его убили.

III

Как он играл?

Рассказывать это было бы бесполезно.

Расскажите мне вкус фисташкового мороженого?

Ну, вот так же не можно рассказать, как играл актер.

Он любил играть «немножко злодеев».

Его любимыми ролями, например, были адвокат в «Аркazановых», Пропорьев в «Цепях».

Как всех слабохарактерных людей, его тянуло к сильным, «железным» людям.

Вспомните, с какой завистью Тургенев описывает Колосова.

Но одной из лучших его ролей был «русский Гамлет».

Чеховский Иванов.

Он был поэтом рыхлого, слабого, русского человека.

— Актер Чехова.

Это был:

В чеховских ролях он достиг вершин своего творчества.

Когда он играл Иванова, дядю Ваню, Тригорина в «Чайке», — чувствовалась чеховская душа.

Недаром он любил в литературе Чехова, в живописи Левитана.

Он понимал и любил слабость русского человека, потому что сам был таким, и с любовью их рисовал, как с любовью говорят о близких людях.

Ценным для актера качеством — способностью перевоплощения — Рощин-Инсаров обладал в высокой степени.

Блестящий гусар, — а он был не просто гусаром, но и блестящим! — был превосходен в роли Никиты во «Власти тьмы».

Я сейчас вижу его осклабленное лицо и корявый палец.

— И люблю я этих баб! Ровно сахар!

И пальцем делает такое движение, словно к себе кусочек сахара пододвигает.

А какой это был молодой лакей в «Плодах просвещения»!

Высококорректный и наглый.

Целая гамма, как он надевает калоши молодым, старым, красивым, некрасивым, толстым, худеньким.

Это был изумительный представитель умирающего амплуа.

— Любовник.

Не теперешний неврастеник, а «настоящий любовник».

Он был последним из Арманов Дювалей.

И. П. Киселевский, — не тем будь помянут! — не баловал своих товарищей добрыми отзывами.

Единственный, про кого он никогда не отзывался дурно, — был Рощин.

Он любил его, быть может видя в нем:

— Будущего себя.

И когда Рощин играл Армана Дюваля, И. П. Киселевский все сцены смотрел из-за кулис или из зрительного зала.

Он говорил:

— Ты мне так этого Армана Дюваля сыграй, чтоб я чувствовал, что, действительно, тобою не увлечься невозможно. Что, будь я Маргаритой Готье, — и я бы переродился! Словом, чтоб я поверил!

И Рощин играл так, что было можно!

Тут было, быть может, много «сердца горестных замет».

Но он умел находить такие ноты!

И сам перерождался, и увлекал своим перерождением Маргариту Готье.

Как настоящий русский талант, — у него было много юмора.

Без юмора русского таланта не бывает.

Мы — смешливый народ.

Живо осмеет вас мужик. «Скалит зубы» мастеровой. Изощряется в остроумии рядский торговец.

Пушкин, Тургенев, Толстой в «Плодах просвещения», мрачный Достоевский, — смеялись все.

Мы идем тяжелой дорогой, — и если бы не посмеивались, чтобы из нас было?

Рощин был удивительный Глумов — «На всякого мудреца довольно простоты».

И кто видел его «В горах Кавказа» Щеглова, тот никогда не забудет этого вечера хохота.

Сокровенной мечтой, но уже сокровенной, было...

Много он мне жилеток перепортил своими слезами, но об этой сокровенной мечте мне он сказал только года за два до смерти.

Сознался.

Сознался конфузливо, даже покраснел.

Как открывают величайшую тайну своей души.

Он мечтал, всю жизнь мечтал:

— Сыграть... городничего.

Что он находил в этой роли «еще не сыгранного», — не знаю. Но готовился он к ней постоянно.

— Всякий день о городничем думаю.

Готовился с каким-то религиозным благоговением и страхом.

За шесть месяцев до смерти он решился сделать «пробу».

Выступил.

Выбрал для этого дачный театр, в Боярке, под Киевом.

К сожалению, те, игравшие с ним, с которыми мне пришлось встретиться, много рассказать мне не могли.

Говорили только:

— Масса нового, интересного.

И все в один голос добавляли:

— Но судить невозможно. Так волновался, так волновался!

Волновался в буквальном смысле до неприличия.

До болезни.

Сам он говорил:

— Думал, не выдержу. Сердце лопнет!

Но, во всяком случае, начало было сделано.

Он мечтал:

— Теперь выступлю!

Этот многогранный брильянт готов был засверкать новой гранью и вспыхнуть новым огнем.

Но в это время его убили.

IV

Я любил его искусство и любил его жизнь, от которой, как аромат, поднималось его прекрасное искусство.

Я видел, как в жизни его зарождались те образы, которыми он потом чаровал на сцене.

И любовался этим процессом.

Я любил его, как артиста, как человека, как тип.

Отчего никто не напишет нашей, русской, «Богемы»?

Ведь написал же «Лес» Островский!

Что за чудо его Несчастливцев, что за прелесть Аркашка!

Если бы талант романиста!

Вы ходили бы несколько дней влюбленными в моих Мими. Каких Рудольфов я бы вам показал. Вы хохотали бы и плакали над моими философами.

Что за прелесть русская богема!

Что за смешная и трогательная прелесть!

Какой представитель «богемы» был этот человек, «просадивший» огромное состояние, получавший огромные доходы и живший в ожидании зимнего сезона... в Киево-Печерской лавре!

— Да как же тебя туда занесло?

— А, понимаешь, дешево. Номер — положения нет. Сколько в кружку положишь, столько и хорошо. Столовая для богомольцев.

— Это что ж? Странноприимный дом?

— Зачем? Для привилегированных! За плату. Каша — семь копеек! По скоромным дням — даже с коровьим маслом. Борщ постный с грибами, с маслинами — двенадцать копеек. И превкусный! На полтинник в день живешь, князьям равен. Одно плохо: каждое утро в четыре часа к заутрене будят!

Получая тысячи в год, он редко-редко видел в кармане двадцать пять рублей.

С десятью считал себя богачом, а к людям, у которых было сто рублей, относился с нескрываемой завистью.

— Богач! Я у него, брат, сто целковых видел!

Бедный Коля!

Если вы хотите Николая Петровича «всего», — вот он вам весь.

Коршевская труппа собралась в «поездку» с пасхи. Распорядителем — самый хозяйственный человек — Н. Н. Соловцов.

В понедельник на первой неделе Н. Н. передал Рощину пятьсот рублей:

— Вот. На эти деньги ты должен и билет до Киева купить и багаж отправить. Сможешь пост прогнить?

— Ну, еще бы!

— Помни, Николай. Больше нет! В четверг на страстной выезжаем. Чтобы хватило!

— Кому ты говоришь?!

Четверг на страстной.

Собираются на Курский вокзал.

Рощин здесь. За столом, ест битки в сметане. Около вещи.

— Ты что же багаж не сдаешь?

— Вот тебе я, вот мой багаж. Нужен я тебе, — бери билет и вези. Не нужен, — оставь здесь.

Соловцов за голову схватился.

— Как тебе, Николай, не стыдно?! Что ты со мной делаешь?!

— Нужен я тебе, — бери. Не нужен, — брось здесь. Не хватило.

— Носильщик! Возьми барину билет. Бери вещи!

— Спасибо тебе, Николай Николаевич! Сердечное спасибо. Ты уж и извозчику за меня заплати.

— Господи! За извозчика заплатить нечем! До чего люди доходят!

— Вот он дожидается!

— Ты извозчик?

— Мы извозчики.

Николай Николаевич достал мелочь.

— Сколько тебе?

— Сто семьдесят два рубля!

— Что-о?

— Ну да! Он с третьей недели со мной ездит, и, кроме того, у него семьдесят рублей деньгами взял.

Пришлось занять у друга всех актеров, буфетчика Буданова, чтобы расплатиться и выехать.

V

Он был полон самых лучших намерений!

Теплою весеннею ночью иду по Харькову, мимо «Астраханской» гостиницы.

На веранде Рощин. Перед ним огромная бутылка коньяку и малюсенькая рюмка.

Расцеловались.

— Садись. Коньяку хочешь? Пить бросил.

— Видно!

— Ты сначала узнай, который день эту бутылку пью. На текущем счету стоит. Дешевле, понимаешь. Видишь, сколько отпито? Три рюмки. В три дня. По рюмке каждый вечер. Бросил! Баста! Для горла...

Заря зарделась на востоке.

Рощин требовал новую бутылку.

— Извините, все заперто-с!

— Ты давно не ел горячей колбасы?

— Лет пять.

— Я лет восемь. Теперь, брат, понимаешь, как раз готова горячая колбаса. Рюмка водки и колбаса. Едем колбасу искать!

И, направляясь нетвердою походкой к выходу, Рощин наставительно говорил:

— Ты понимаешь, с тех пор, как бросил пить, совсем перестал кашлять! Для горла хорошо. Для горла я!

В Киеве он однажды обрадовал меня известием:

— Капиталист! Коплю деньги!

— Да ну?

— Факт. Шестьсот рублей уж у Соловцова лежит. Живу, ем в гостинице. За все Соловцов платит. Мне в день на руки

рубль. Больше не нужно. Зачем мне больше: живу, ем в гостинице. А остальные у Соловцова. Целее. И уговор: мне ни копейки.

— Строго!

Понимаешь, надоело. Ну, что это, на самом деле? Никогда ни копейки.

— Разумеется!

Нет, ты не смейся. Серьезно. Накопится денег, поеду за границу. Необходимо, знаешь. Ты куда, думаешь, мне поехать: в Италию или в Швейцарию? Раз у меня есть деньги...

В тот же вечер проектировался маленький товарищеский ужин. Рублей по десяти с человека.

И Рощин с хитрым-прехитрым видом отозвал меня в сторону.

Знаешь, что? Вместо того чтобы наличные деньги тратить, пригласим всех ко мне в гостиницу. Кормят отлично, шампанское то же самое.

— Да ведь дорого будет стоить?

— Что ж такого? Соловцов заплатит!

— Да ведь из твоих же?

— Да ведь не наличными! Ты это пойми!

Не ребенок!

Через несколько дней я встретил Соловцова.

— Ну, что рощинские сбережения?

Он посмотрел на меня юмористически:

— В Киевскую лавру едет вместо Швейцарии. И здесь горы! Нашли человека! В гостинице занял и ко мне со счетом прислал. У меня просить, говорит, «было совестно».

Всю жизнь он говорил:

— Величайшее, брат, счастье на свете — это носить ключ от своего номера в кармане!

И всю жизнь жил не один.

Под чьим-нибудь башмаком. И из-под этого башмака рвался.

VI

Он любил женщин, и женщины любили его.

Но это был не Свидригайлов, не Савин, не сверхчеловек, решивший, что:

— Для людей решительных и мораль нужна исключительная!

И не поручик Пирогов с его «интрижками».

В нем было нечто от Дон Жуана.

Каждый раз, — а бог свидетель, как часто это бывало! — он увлекался искренне.

С каждой новой донной Анной и даже Лаурой для него начиналась:

— Новая жизнь!

— Ты понимаешь, я играть стал лучше!

— Она из меня актера сделала!

Он мял своим приятелям крахмальные рубашки, сжимая их в объятиях.

В три часа ночи являлся будить.

— Ты спишь? Идем! Не оставляй меня одного! Ты понимаешь? Я не могу спать! Я не могу!! Она мне сказала...

Старый актер Синюшкин звал его за это:

— Институтом.

— Мужской род от «институтки».

— Институт какой-то восторженный, а не актер!

И ни к кому так не подходило:

> ...влюбляемся и алчем
> Утех любви, но только утолим
> Сердечный глад мгновенным обладанием,
> Уж, охладев, скучаем и томимся...

К его великому прообразу, — ему казалось:

— Не та!

И он мчался дальше, к новым...

Победам?

Возрождениям!

Вечно недовольный, ничем неудовлетворенный, мчался всю жизнь куда-то дальше, дальше в искусстве, в жизни. «Бессмертья, может быть, залог!»

VII

Этого Кина нельзя было не любить.

Его любили все.

Актрисы, актеры, товарищи, друзья, публика, встречные.

От антрепренера до его человека Николашки, в которого он каждое утро, аккуратно, запускал сапогом, когда тот его будил на репетицию.

И, справляя тризну по тебе, мой бедный друг, как же я, по нашему старому славянскому обычаю, не заколю у тебя на могиле твоего любимого коня?

— Он же ж ездит же ж на мне ж, как на коне ж! Как же я, мой Кин, не выведу твоего Соломона?..

Антрепренер Рудзевич, устроитель всевозможнейших «поездок», любил его до безумия.

— Та ж Кола ж! Беже ж ты мой!

Тоже оригинальный представитель нашей русской богемы.

Одной очень молодой и красивой артистке, в присутствии ее высокоаристократической родни, с ужасом отпускавшей ее на сцену, он «бухнул» такой комплимент:

— Та ж у вас не лыцо, а целая дэрэвня!

— Как деревня?

Он пояснил:

— Увидит помэщик вас на сцэнэ, — сейчас дэрэвню подарит. Накажи ж меня бог!

Этот дикарь, влюбленный в актеров еще больше, чем в сцену, — в любви к Рощину доходил до мании величия.

Он привез Рощина на гастроли в какой-то городок на Волге.

Исправник спросил его «так, между прочим»:

— А что, Рощин-Инсаров хороший актер?

Надо было увидеть лицо Рудзевича:

— Да вы!.. Да вы!.. Да вы — социалысть!

Исправник даже опешил:

— Позвольте...

— Вы позвольте! Как же вы смеете такие вопросы задавать? Да знаете вы, Рощын сейчас пошлет телеграмму директору императорских театров...

Исправник, не дослушав, начал извиняться.

VIII

Человека, которого знала и любила вся Россия, убил какой-то господин Малов.

Про которого только и известно, что:

— Он убил Рощина-Инсарова.

Эта радостная для всех жизнь кончилась трагически, потому что встретились и столкнулись два миросозерцания.

К богеме, к «цыганам» пришел Алеко.

И мещанский Алеко.

О, эти мещане с их добродетелью!

Которые не прощают флирта и прощают себе убийство.

Убивают и остаются жить.

Они протестуют против смертной казни, а на каждом шагу, каждый день пятнают жизнь кровавыми пятнами.

> Судят и палачествуют.
> За малейший проступок.
> За тень малейшего проступка.
> Племя злое, тупое и жестковыйное.

О, эти предусмотрительные люди, являющиеся к приятелям с револьвером в кармане.

И все это, видите ли, во имя морали! Во имя, видите ли, добродетели!

Бедная артистическая богема, ты можешь ответить этим узколобым, жестоким мещанам морали:

Мы дики, нет у пас законов,
Но нужно крови нам и стонов...
Мы не терзаем, но казним...

И к любви относимся, как к любви, — с радостной улыбкой. И к флирту относимся, как к флирту, — с улыбкой снисхождения.

Сколько прекрасных произведений искусства, сколько высоких минут восторга дала ты, радуясь и страдая, богема! И что, какую радость миру дали эти палачи «во имя морали»?

Что случилось?

За товарищеским ужином, когда было выпито немало шампанского, актер хотел нравиться.

Это их профессия. Это их естество.

Цветы пахнут.

Это им свойственно.

И нравиться он хотел по-актерски.

В разговоры он искусно вплетал отрывки из подходящих монологов.

И так как он был талантливым человеком, то выходило это у него блестяще.

Что еще больше злило мужа.

Если бы был человек менее жестокий, но более находчивый, — он сказал бы:

— Ты отлично учишь роли. Молодец!

И сразу бы снял эту мишуру.

Все обратил бы в смех.

В смех над Рощиным.

А бедный Рощин!

Как раз в это время у него в номере гостиницы сидела какая-то хористка, из-под стоптанного, вероятно, туфля которой он выбивался.

У него давно не было «красивого романа».

— И вдруг «объяснение» монологами.

На полутонах!

Да еще после ужина, — это, должно быть, ему казалось тонким, эффектным до бог знает чего!

Ведь он же актер!

Утром, проснувшись, ты сам, вероятно, посмеялся бы над вчерашним «спектаклем».

Но «страж морали», — и с револьвером в кармане, — уже здесь.

Я вижу эту сцену.

И, зная Рощина, представляю ее себе.

Рощин —

...Любовью связан
Совсем с другой, совсем с другой.

За перегородкой хористка.

Вот что страшно!

Услышит:

— Такую потом сцену запалит!

Он спешит умыться, чтобы идти объясниться:

— Только не дома!

А г-н Малов, с револьвером в кармане, ходит по комнате:

— Моя честь!

— Какая там честь!

Бывший гусар, — актер! — не мог произнести «чести», — «чэ-эсть!» — пренебрежительно.

Он сказал:

— Какая там честь,

чтоб добавить:

— Ни на какую твою честь я не покушался!

Но в эту минуту — пуля, сзади уха, в затылок.

За одно, недоговоренное, слово — смертная казнь.

И это осталось безнаказанным.

С моего пера готовы сорваться безумные слова.

И в душе поднимается волчий вой.

> ...Бог, дышащий огнем!
> Бог, топчущий, как глину, своих врагов!
> Бог, мстительный до третьего колена!

Но...

Хорошо, что тебе попался хоть ловкий палач.

Который кончает сразу:

— Без мучений.

Ты перестал существовать, даже не заметив этого.

Из этого мира, где ты оставлял так много, ты исчез, даже не успев о нем вздохнуть.

После красивой жизни — легкий конец.

Спасибо судьбе хоть за это.

Гамлет

Мистер Крэг сидел верхом на стуле, смотрел куда-то в одну точку и говорил, словно ронял крупный жемчуг на серебряное блюдо:

— Что такое «Гамлет»? Достаточно только прочитать заглавие: «Гамлет»! Не «Гамлет и Офелия», не «Гамлет и король». А просто: «Трагедия о Гамлете, принце датском». «Гамлет» — это Гамлет!

— Мне это понятно! — сказал г-н Немирович-Данченко.

— Все остальное неважно. Вздор. Больше! Всех остальных даже не существует!

— Да и зачем бы им было и существовать! — пожал плечами г-н Немирович-Данченко.

— Да, но все-таки в афише... — попробовал было заметить г-н Вишневский.

— Ах, оставьте вы, пожалуйста, голубчик, с вашей афишей! Афишу можно заказать какую угодно.

— Слушайте! Слушайте! — захлебнулся г-н Станиславский.

— Гамлет страдает. Гамлет болен душой! — продолжал г-н Крэг, смотря куда-то в одну точку и говоря, как лунатик. — Офелия, королева, король, Полоний, может быть, они вовсе не таковы. Может быть, их вовсе нет. Может быть, они такие же тени, как тень отца.

— Натурально, тени! — пожал плечами г-н Немирович-Данченко.

— Видения. Фантазия. Бред его больной души. Так и надо ставить. Один Гамлет. Все остальное так, тень! Не то есть, не то нет. Декораций никаких. Так! Одни контуры. Может быть, и Эльсинора нет. Одно воображение Гамлета.

— Я думаю, — осторожно сказал г-н Станиславский, — я думаю: не выпустить *ли*, знаете *ли*, дога. Для обозначения, что действие все-таки происходит в Дании?

— Дога?

Мистер Крэг посмотрел на него сосредоточенно.

— Дога? Нет. Может идти пьеса Шекспира. Играть — Сальвини. Но если на сцене появится собака и замахает хвостом, публика забудет и про Шекспира, и про Сальвини и будет смотреть на собачий хвост. Пред собачьим хвостом никакой Шекспир не устоит.

— Поразительно! — прошептал г-н Вишневский.

— Сам я, батюшка, тонкий режиссер! Но такой тонины не видывал! — говорил г-н Станиславский.

Г-н Качалов уединился.

Гулял по кладбищам.

Ел постное.

На письменном столе положил череп.

Читал псалтырь.

Г-н Немирович-Данченко говорил:

— Да-с! Крэг-с!

Г-н Вишневский решил:

Афишу будем печатать без действующих лиц.

* * *

Г-н Крэг бегал по режиссерской, хватался за голову, кричал:

— Остановить репетиции! Прекратить! Что они играют?

— «Гамлета»-с! — говорил испуганно г-н Вишневский.

— Да ведь это одно название! Написано: «Гамлет», — так Гамлета и играть? А в «Собаке садовника», что ж, вы собаку играть будете? Может быть, никакого Гамлета и нет?!

— Все может быть! — сказал г-н Немирович-Данченко.

— Дело не в Гамлете. Дело в окружающих. Гамлет — их мечта. Фантазия. Бред. Галлюцинация! Они наделали мерзостей — и им представляется Гамлет. Как возмездие!

— Натурально, это так! — сказал г-н Немирович-Данченко.

— Надо играть сильно. Надо играть сочно. Надо играть их! — кричал мистер Крэг, — декорации! Что это за мечты о декорациях? За идеи о декорациях? За воспоминания о декорациях? Мне дайте сочную, ядреную декорацию. Саму жизнь! Разверните картину! Лаэрт уезжает. Вероятно, есть придворная дама, которая в него влюблена.

Это мне покажите! Вероятно, есть кавалер, который вздыхает по Офелии. Дайте мне его. Танцы. Пир! А где-то там, на заднем фоне, чрез все это сквозит... Вы понимаете: сквозит?

— Ну, еще бы не понимать: сквозит! Очень просто! — сказал г-н Немирович-Данченко.

— Сквозит, как их бред, как кошмар, — Гамлет!

— Я думаю, тут можно будет датского дога пустить? — с надеждой спросил г-н Станиславский.

Мистер Крэг посмотрел на него с восторгом.

— Собаку! Корову можно будет пустить на кладбище! Забытое кладбище! Забытые Йорики!

— Ну, вот. Благодарю вас!

Г-н Станиславский с чувством пожал ему руку.

Г-н Качалов стал ходить на свадьбы, посещать Литературный кружок, беседовать там с дантистами, — вообще, начал проводить время весело.

Г-н Вишневский спрашивал встречных:

— Какие еще бывают в Дании животные? Мне для Станиславского. Хочется порадовать.

Г-н Немирович задумчиво поглаживал бородку:

— Неожиданный человек.

Мистер Крэг даже плюнул.

— Чтоб я стал ставить эту пьесу? Я? «Гамлета»? Да за кого вы меня принимаете? Да это фарс! Насмешка над здравым смыслом! Это у Сабурова играть. Да и то еще слишком прилично!

— Да, пьеса, конечно, не из удачных! — согласился г-н Немирович-Данченко.

Бессмыслица! Ерунда! Сапоги всмятку! Пять актов человек колеблется, убить ли ему Клавдия, — и убивает Полония, словно устрицу съел! Где же тут логика? Ваш Шекспир, — если он только существовал, — был дурак! Помилуйте! Гамлет говорит: «Что ждет нас там, откуда никто еще не приходил?» — а сам только что своими глазами видел тень своего отца! С чем это сообразно? Как можно такую ерунду показывать публике?

— Конечно! — сказал и г-н Станиславский, — но мне кажется, что, если на сцену выпустить датского дога, — появление собаки отвлечет публику от многих несообразностей пьесы.

— И гиппопотам не поможет! Нет! Хотите играть «Гамлета» — будем играть его фарсом! Пародией на трагедию!

Г-н Вишневский говорил знакомому генералу:

— А вы знаете, ваше превосходительство, ведь Шекспира-то, оказывается, нет!

— Как нет, мой друг?!

— Так и нет. Сегодня только выяснилось. Не было и нет!

Г-н Немирович-Данченко ходил, зажав бороду в кулак.

— Парадоксальный господин!

* * *

— Друг мой! — кинулся мистер Крэг.

Г-н Немирович-Данченко даже вскрикнул.

Так Крэг схватил его за руку.

— Какую ночь я провел сегодня! Какую ночь! Вчера я взял на сон грядущий книгу. Книгу, которую все знают! Книгу, которой никто не читает, потому что все думают, будто ее знают! «Гамлет»!

Мистер Крэг схватил г-на Немировича-Данченко за плечо.

— Какая вещь! Так каждый день смотришь на свою сестру и не замечаешь, что она выросла в красавицу! Первая красавица мира!

Мистер Крэг схватил его за ногу.

— «Буду весь в синяках!» — подумал с отчаянием г-н Немирович-Данченко.

— Какая вещь! Эти слова: «Быть или не быть?» А? Мороз по коже! Или это: «Ты честная девушка, Офелия?» А? Ужасто, ужас?! Нет, вы понимаете этот ужас?!

— Кому ж и понять! — сказал г-н Немирович-Данченко, становясь подальше. — Шекспир!

— Гений! Гений! Давайте репетировать «Гамлета»! Сейчас! Сию минуту! День и ночь будем репетировать «Гамлета»! Ни пить, ни есть! Давайте ничего, ничего не делать всю свою жизнь, только играть «Гамлета». Без перерыва! Играть! Играть!

— Про собаку разговору не было? — осведомился г-н Станиславский.

— Владимир Иванович, как же теперь, — полюбопытствовал с тревогой г-н Вишневский, — насчет Шекспира? Есть Шекспир или нет Шекспира?

— Вот вопрос! — пожал плечами г-н Немирович-Данченко, — как же Шекспиру — и вдруг не быть?

— Ну, слава богу!

Г-н Вишневский облегченно вздохнул:

— А то, знаете, привык к Шекспиру, — и вдруг его нет. Прямо, словно чего-то недостает.

Г-н Станиславский крутил головой.

— Большой энтузиаст!

* * *

Мистер Крэг посмотрел на вошедших к нему господ Немировича-Данченко и Станиславского с глубоким изумлением.

— Чем могу служить, господа?

— Да мы насчет «Гамлета»! — сказал г-н Немирович-Данченко.

Мистер Крэг переспросил:

— Как вы сказали?

— Гамлета.

— Гамлет?! Это что же такое? Город, кушанье, скаковая лошадь?

— Гамлет! Пьеса Шекспира!

— Кто ж это такой, этот Шекспир?

— Боже мой! Драматург!

— Н-не знаю. Не припомню. Не слышал. Может быть. Что ж он такое сделал, этот господин, про которого вы говорите?

— «Гамлета» написал.

— Ну, и господь с ним! Мало ли пьес пишут!

— Да, но вы... ставить... в нашем театре...

— Извините, господа! Кто-то написал какую-то пьесу. Кто-то зачем-то хочет ее играть. Мне-то до всего этого какое дело? Извините, господа! Я думаю сейчас совсем о другом!

И мистер Крэг погрузился в глубокую задумчивость.

— Капризный у человека гений! — погладил бороду г-н Немирович-Данченко.

— Придется вместо «Гамлета» На сцену просто датского дога выпустить! — вздохнул г-н Станиславский.— Не пропадать же догу.

А г-н Вишневский так даже заплакал:

— Господи! Я-то всем знакомым генералам, графам, князьям даже говорил: «Гамлет»!

Е. Я. Неделин

Опочил после многих лет радостного творчества артист Неделин. Благодарная память ему. Память?.. От актера не остается ничего.

Это не так.

Актер умирает совсем только тогда, когда умирает последний из его зрителей.

Хорошая игра — как горячий поцелуй.

Это длится мгновенье, но память об этом остается в сердце, пока оно бьется.

Нет, память об актерах самая яркая.

И воспоминания об актерах самые сильные.

Это был прекрасный артист.

Талантливый, умный, интеллигентный, с хорошим вкусом.

Отличное сочетание.

В этом мире, где создают иллюзии для других и сами живут иллюзиями.

Всякий актер считает себя не тем, что он есть.

Великий комик Пров Садовский воображал себя трагиком и играл «Короля Лира». Великий Эрнст Поссарт уверен, что он гениальный:

— Водевильный актер.

И больше гордится тем, как играет Камуфлета в «Чашке чаю», чем Мефистофелем и Ричардом III.

В. Н. Давыдов играет в провинции Лаврецкого в «Дворянском гнезде» и, говорят, всю жизнь промечтал сыграть Гамлета.

Е. Я. Неделин считал себя:

— Фатом.

У него была для этого амплуа колоссальная коллекция самых необыкновенных цилиндров, самых поразительных редингтотов, смокингов, визиток, какой-то особой ширины шнурки для пенсне, ботинки всех возможных форм.

Театральная суета сует!

Он был то, что на языке сцены называется актер:

— На характерные роли.

И тут он создавал скульптурные фигуры.

Передо мной прекрасная декорация Грановитой палаты.

Красный звон московского Кремля.

Соловцов привез из Москвы преизрядные колокола и в лавре нашел звонаря-художника.

Изнемогая под тяжестью парчового одеяния, на трон поднимается Рощин — Борис.

Перед ним проходят послы.

И вот среди них выступает...

Не идет, а выступает блестящий Лев Сапега.

Глубокий, но полный какого достоинства поклон.

— Король наш, третий Жигимонт...

Он делает паузу, приосанивается еще больше и с весом роняет:

— ...и мы, паны...

Пред самодержцем говорит представитель конституционного государства.

И дает понять разницу.

Одной интонацией предупреждает, с кем надо считаться.

Роль Сапеги написана у графа Алексея Толстого тонко.

Сапега хорошо говорит по-русски.

И лишь время от времени у него проскочит то польское, то латинское слово.

И Неделин ведет чутко по замыслу автора.

И только чуть-чуть дает проскользнуть польскому акценту.

— Ты новую вчинаешь династию, и тебе невместно летигиум тот тяжкий пильновать.

Едва слышное ударение в «пильновать» и окончание, в котором едва слышно:

— Пильно́ватць.

И перед вами куртуазный, старающийся отлично говорить по-русски польский магнат.

Какой оживший старинный портрет!

Передо мною кабинет, обитый зеленым телком с вытканными золотыми лавровыми венками.

Дежурство звякнуло шпорами, палашами и застыло, отдавая честь.

В широко раскрывшиеся двери быстрой, нервной, неровной, стремительной походкой вошел небольшой человек, с бледным лицом, с глазами исподлобья.

Белый жилет. Большой палец правой руки за пуговицей.

Оглянул всех быстрым, острым взглядом.

Взглядом, от которого не скроется ничего.

Жуткая фигура!

И заговорил отрывистым, с хрипотой голосом.

Словно каждую секунду повелевая.

В манере говорить слышна привычка:

— Командовать.

Когда он волнуется, у него начинает дрожать правая нога. Когда кто-нибудь говорит больше двух слов, он начинает хмуриться. Он всех перебивает. Груб, — и, боже, какой актер! Каким красивым жестом берет, и шутя, за ухо Футе, с какой красотой целует руку мадам Сан-Жен. Какая страсть рисоваться. Какое стремленье всех очаровывать!

— Откуда вы взяли такого Наполеона? Величественного и невоспитанного? Орла и «мирового комедианта»? — спросил я у Неделина.

— Я делал его по Тэну.

Сама мадам Режан не имела счастья играть с таким Наполеоном.

Я пересмотрел много Наполеонов в разных пьесах, от самого Поссарта.

И еще недавно, в Париже, зайдя в Дом инвалидов, чтобы еще раз взглянуть на «могилу», — могилу, окруженную знаменами, могилу, около которой написано:

— Аустерлиц... Москва...

я мысленно видел того, кто лежит в этой «могиле», таким, каким мне нарисовал его Неделин.

Не знаю, мог ли самый горячий поклонник воздать высшую хвалу любимому артисту.

Большое искусство актера.

Он сам художник, и сам тот мрамор, из которого создает свои произведения.

С талантом, с умом, с тонким вкусом Неделин находил в себе черточки, чтобы создать образы и Сапеги, и Наполеона, и доктора из «Дяди Вани».

Как богато одарен он был природой!

Я встретился с Евгением Яковлевичем Неделиным недавно, мельком, в фойе оперного театра.

Бедный Неделин был тенью самого себя.

На пожатие ответила бессильная рука. У него было восковое лицо. Усталые от страданья глаза.

Он был:

— Не жилец на этом свете.

А еще утром я прочел о нем в газете, что вчера:

— Неделин играл, как всегда, как большой художник.

Никто из «соловцев», — из могучих актеров могучей соловцовской труппы, — не пережил своего таланта.

Старейший из них, Киселевский, умер в день своего бенефиса, во цвете лет и сил умер сам Соловцов, нежданно, в полном расцвете таланта и работы умер Чужбинов, для бедного и милого Рощина нежданный мрак настал тогда, когда он только что ступил на новую ступень в искусстве, «Царем Борисом» вошел в трагедию и стал мечтать о «Макбете»...

И теперь Неделин ушел, еще чаруя зрителей своим талантом. Словно соблюдая какую-то традицию соловцовской труппы.

Для всех для них рампа гасла среди действия, среди игры, среди творчества.

Никто не дожил:

— До ущерба таланта.

И все ушли из жизни, не зная:

— Скуки эпилога.

Последний русский актер

Сегодня, в день первого русского актера, любопытно набросать силуэт:

— Последнего русского актера.

Новорожденного.

Ему 20 лет. Прекрасный возраст!

У него длинные белокурые волосы, закрывающие уши, как у танцовщицы Клео де Мерод. И уайльдовское лицо.

Еще несколько лет тому назад это возбуждало любопытство.

Теперь примелькалось:

— Слишком много носят.

Слишком много «уайльдов»!

Все, что было до него, он признает:

— Никуда не годным.

Пьесы, постановки, игру.

Авторов, режиссеров, актеров.

Будет стремиться:

— Внести что-то новое.

Необходимо ненавидеть старое.

Иначе не захочешь новизны.

Он глубочайше уверен, что:

— Театр переживает кризис.

— Театр гибнет.

Он добавляет:

— Театр, как таковой.

Хотя при чем тут «как таковой» — неизвестно.

Так умнее!

Он особенно любит говорить о театре.

Больше даже говорит о театре, чем играет.

И говорит не в каких-нибудь трактирчиках, как прежде. А на разных «вторниках», «средах», «четвергах», «пятницах», «субботах», «воскресеньях», «понедельниках».

В Политехническом музее, в других местах, где собираются люди, которым решительно:

— Не на что убить время.

Послушать его:

— Театр гибнет.

— Театр уже погиб.

И это заставляет с большей надеждой взирать на него.

— Может быть, он спасет?

К прежнему актерскому быту, протекавшему не в аудиториях и музеях, он относится с брезгливой улыбкой:

— Пьяный, безграмотный народ.

Он терпеть не может того, что существует:

— Старье, которым завалены казенные сцены.

— Жалких ремесленников, которые играют на частных, чтоб не сдохнуть с голода!

Это прекрасно.

Будьте всегда недовольны существующим.

Недовольство — это самое плодотворное состояние человеческой души.

Недовольство — это беременность ума.

О старых актерах он слушает со снисходительной улыбкой.

О старом театре тоже.

— Такова была публика. Она ходила в театр смотреться в зеркало. И довольствовалась зеркалами, которые ее уродовали. Как кухарка, лучших не видевшая.

О старых «великих» он слушает, пожимая плечами:

— Д-да. Для своего времени, для тех требований это, вероятно, было удовлетворительно.

Он, собственно, желал бы, чтобы все это старое:

— Поскорей передохло.

Немножко каннибальски.

Но естественно.

Человечество делится, говорят, на два борющихся лагеря:

— Мужчин и женщин.

Каждый лагерь делится на два враждующих стана:

— Стариков и молодых.

Молодежь не может не ненавидеть стариков.

Старики мешают ей жить:

— По-новому.

Если бы все старше сорока лет в один действительно прекрасный день сразу умерли, свет сделал бы скачок вперед на три столетия.

Новый актер клянется Комиссаржевской, которой никогда не видел, бредит Гордоном Крэгом, о котором знает мало, и Максом Рейгардтом, о котором, собственно, ничего не знает.

Он поклоняется:

— Режиссеру.

Этакому умиленному режиссеру, которых развелось теперь больше, чем актеров.

Который с особой сладостью, — словно в него положили четыре куска сахару, — рассказывает свои:

— Настроения и переживания.

— Когда Константин Сергеевич (Станиславский) почесал левую бровь и сказал: «М-да-с!», это, знаете, было откровение... Откровение, говорю вам...

— Но в чем же откровение?

— Это, знаете, трудно выразить... Это настроение... переживание... открылись возможности... этакие достижения...

— Ей-богу, ничего не понимаю!

— Очень о вас жалею! А мы поняли!

Старый актер с режиссером был на ножах.

— Не учи!

Новый считает шиком «смотреть на себя, как на глину».

— Лепите!

Это скверно.

Очень старо, но страшно умно:

— Не сотвори себе кумира!

Никаких кумиров!

Лежа ниц, не двинешься вперед.

Куда, однако, вперед?

Новый актер говорит:

— Публика ищет теперь в театре новых эмоций.

Но каких?

Не говорит.

Или секрет. Или не знает.

А откуда-то из глубины «прет», побеждает, вновь захватывает, заинтересовывает публику:

— Старый репертуар.

Настроения... переживания... достижения... скрытые возможности...

Все это интересует только гимназистов, ходящих по контрамаркам.

Все это, вероятно, хорошие вещи.

Но их:

— Делать не умеют!

В искусстве важно не только:

— Что?

Одинаково, если не больше, важно:

— Как?

Кто же этот новорожденный, последний господин сцены с прической Клео де Мерод и уайльдовским лицом?

Действительно:

— Революционер?

Или только:

— Неуважай-Корыто?

Великий комик

На банкете в честь Варламова один присяжный поверенный поднялся и сказал:

— Глубокоуважаемый Константин Александрович! Вы наш национальный артист. У вашего таланта русская душа. Мы — народ защиты! Везде. В жизни, в суде, на сцене. Когда перед нами изображают человека, ни за что, ни про что убившего совершенно неповинную женщину, мы требуем: «Нет! Ты так сыграй, чтобы мне не Дездемону, а Отелло было жалко!»

И только тогда считаем актера «истинно великим», если он так показал нам душу мудро, что мы признали за Отелло несчастье, а не преступление, оправдали его, пожалели и, кажется, были бы готовы отдать за такого человека свою собственную дочь!

Чарующая нелогичность русской души!

Константин Александрович! Вы провели за 35 лет несовместимое количество процессов, невероятное количество защит, — вы сыграли что-то вроде 800 пьес! Я беру из них три.

И в первую голову ту, которою вы с любовью украсили свою юбилейную афишу:

«Правда хорошо, а счастье лучше».

Вам угодно было быть «именинником на Грознова».

Что такое отставной унтер-офицер Сила Ерофеевич Грознов?

Если взглянуть по-прокурорски:

— Альфонс и шантажист.

Грознова полюбила молодая девушка, и он за это брал с нее:

— Всякие продукты и деньги.

Затем девушке бог помог хорошо выйти замуж. Муж строгий.

Грознов явился.

При виде Грознова «взметалась» она: он испугался. Дрожит, вся трясется, так по стенам и кидается.

И Грознов вымогал с нее деньги.

— Раза три я так-то приходил...

Грознов у вас, Константин Александрович, затрудняется, как назвать то, что он делал.

Крутит палкой. Ищет слова.

И с трудом находит:

— Тиранил ее.

Это потому, что он не знает слова:

— Шантажировал.

Было бы точнее.

Да и что на наших глазах над этой несчастной женщиной, ставшей уже почтенной, всеми уважаемой старой купчихой Барабашевой, проделывает Грознов, как не шантаж?

Является, припоминает старое, грозит какой-то взяткой у темной женщины, страшит клятвой, от которой должно «нести всякого человека»:

— На море, на океане, на острове на Буяне,

И вот к этому подсудимому, чистосердечно дающему про себя такие убийственные показания, — подходите вы с вашей русской душой защитника.

Своим талантом вы сразу ставите диагноз, но точный и глубокий. Одной интонацией, одной страшно короткой, короче воробьиного носа, фразой вы говорите больше, чем другие сказали бы в длинной защитительной речи:

— И деньги-то она мне тычет, и перстни-то снимает с рук, отдает. А я все это беру!

Грознов у вас произносит:

— А я все это беру!

с такой глубокой уверенностью в своей правоте, с таким убеждением:

— «Это хорошо!»

что театр всегда в этом месте разражается хохотом.

Не может не разразиться.

Как нельзя удержаться, нельзя не смеяться, когда ребенок по наивности «хватит» иногда при всех такую вещь, о которой не только говорить, думать-то «не следует».

Детям мы строго замечаем:

— Нехорошо!

Но все-таки не можем удержаться от смеха.

Не исправлять же старика Грознова! Поздно. И мы просто разражаемся смехом.

Нам сразу после одной фразы, благодаря одной фразе, понятно все.

Да ведь это по нравственному своему уровню — ребенок!

Такое же темное существо, как ребенок.

Можно ли? Справедливо ли с него взыскивать?

Шантажист говорил бы:

— А я беру!

с похвальбой. Негодяй — со скверным смешком над своей бессильной жертвой.

У вас Грознов говорит это просто.

Спокойно.

Констатирует факт.

Ему в голову не приходит, что тут можно чего-нибудь стыдиться.

«Ева до грехопадения».

Не знает разницы между добром и злом.

И уже пусть там политики, социологи, экономисты и историки выясняют, как могли в стране представители массы удержаться в такой умственной и нравственной темноте.

Пусть они разберутся, благодаря каким историческим, политическим, социальным условиям у народа, как вывод мудрости из всей его жизни, могла родиться такая безнравственная пословица:

«Правда хорошо, а счастье лучше».

Вы — защитник. Вы имели дело с отдельным человеком.

Своей защитой вы показываете его нам:

— Вот он каков. Можно ли его судить?

И своим добродушным смехом мы уже вынесли оправдательный вердикт.

— Виновато многое, но он — он не виноват.

И мы с любопытством и с веселым смехом следим за похождениями «Евы до грехопадения».

За курьезным, за неожиданным умозаключением.

— А кому вы должны?

— Купцу.

— Богатому?

— Богатому.

— Так не платите. Купец от ваших денег не разбогатеет, а себя разорите.

Грознову смешно даже: платить, — раз купец, да еще богатый!

— Смешно! Руки по локоть отрубить надо, которые свое добро отдают!

Вы — неподражаемый артист. Как передать тон глубокого убеждения, которым у вас Грозной говорит свои сентенции!

— Серебра-то у нас пуды лежат!

Хорошо, у него серебра много.

Он говорит это без вздоха.

Без зависти.

Спокойно. Даже торжественно.

Это его мудрость.

Это мудрость ребенка.

— Да ведь срам, подумайте, когда в «яму» за долг посадят! — говорят ему.

Грознов удивленно:

— Нет, ничего! Там и хорошие люди сидят, значительные, компания хорошая. А бедному челевеку-таки на что лучше: квартира теплая, готовая, хлеб все больше пшеничный.

И даже когда Грознов рассказывает, как он понимает свои правила жизни, — это только новый курьез с «Евой до грехопадения».

— Вот у меня деньги — и много, а я вам не дам!

Неожиданность мысли, которая даже бедную Зыбкину ошеломляет.

— Что вы говорите?

— Говорю: денег много, а не дам.

— Да почему же?

— Жалко.

— Денег-то?

— Нет, вас.

— Как же это?

— Я проценты очень большие беру.

И когда Грознов сказал это, у вас, Константин Александрович, процесс о ростовщичестве выигран в его пользу!

Он сам у вас недоумевает, зачем он это делает.

— Деньги на что вам: вы, кажется, человек одинокий?

— Привычка такая.

С какой покорностью судьбе говорит это вам Грознов:

— «Что ж, мол, поделаешь, ежели привычка?»

Что же, это кретин?

Нет!

В его маленьких хитрых глазах светится ум и много житейской сметки, он любит, делает добро, ненавидит, — как человек.

Только в области нравственности он рассуждает, как ребенок.

Слава богу, автор с такой же мягкой, доброй, стремящейся проникнуть, понять, оправдать душой, русской «душою защитника», не толкнул этого персонажа натворить зла. Напротив, Грознов нечаянно сделал доброе дело.

И мы выходим из театра.

Молодые зрители, рассуждая о тех условиях, которые родят «темноту», и осуждая их.

Но все без малочеловеческого чувства отвращения к человеку, с улыбкой вспоминая старика Грознова.

Оправданного нами за «неведение».

С добродушной улыбкой над Грозновым, с чувством глубокой благодарности к делам великого и человечного художника.

С чувством благодарности присяжного к защитнику, который раскрыл ему истину о душе подсудимого и дал возможность вынести умный и справедливый приговор.

Пьеса «Не все коту масленица».

На скамье подсудимых купец Ермил Зотыч Ахов.

Если рассказать «дело», — возмутительное «дело»!

Целых три акта издевательства!

Самодурство и издевательство. Все над слабыми. Все над бедными.

Возмущение берет и на автора!

Тут драма. Как же из этого сделать комедию?

Где тут место для смеха?

Но выслушаем защитника.

Вы подходите к подсудимому, Константин Александрович, и одним штрихом...

Вот преимущество изумительного таланта! Я тут целый час стараюсь обрисовать вас, а вы одним штрихом рисуете человека.

Всего человека. С головы до ног.

Вот чудо вашего таланта! Вы одним мазком рисуете целую картину!

Вы подходите к подсудимому Ахову и, среди сумбура диких мыслей, странных чувств этого самодура, находите сразу одну фразу, нужную для вас, которая все объясняет:

— Я человек богатый!

С каким убеждением, с каким величием Ахов у вас произносит эту фразу.

Если бы бог Олимпа захотел похвастаться, он таким тоном произнес бы:

— Я — бог!

И всякий раз, когда в роли встречается эта фраза, вы выдвигаете ее на первый план.

Ахов все объяснил про себя.

Люди делятся не на добрых и злых, не на хороших и дурных, не на честных и бесчестных.

Люди делятся на:

— Богатых и бедных.

«Я человек богатый».

Зачем ему еще добавлять, что он честен, хорош или добр.

Разве этим не сказано все?

Этакий «экономический материалист»!

И все, что дальше говорит и что делает Ахов, является только курьезным развитием этой основной курьезной мысли.

Мрачный образ превратился в грандиозную нелепость:

— Я человек богатый!

Это корень и ствол.

Все остальное — только неожиданные и причудливые отпрыски этого самого ствола и корней.

И мы ждем, как ждут развития интересного тезиса.

Ждем с любопытством, заранее готовые фыркнуть от смеха.

Какие заповеди он создает этой веры!

Я все могу. Могущественный я человек!

Богатый человек, — ну, гордись, превозноси себя.

Богатый человек, — ну, гордись, невежество сделал, ты его почитаешь.

Ах, свинья!

Он так и подозревает, что у всех является мысль поклониться ему в ноги:

— Тебя ведь давно забирает охота мне в ноги кланяться, а ты все ни с места!

— Ну, ну, Ахов. Как ты разовьешь свою нелепую мысль?

Он только удивляется и умиляется, — даже умиление вы даете, Константин Александрович, в этих словах! — удивляется: какое счастье привалило бедным людям!

— Думала ли ты, гадала ли...

Как вы проникновенно допрашиваете, Константин Александрович!

— Гадала ли, что я тебя так полюблю?

Каким недоумением звучат ваши слова. Ахов понять даже не может!

— Ты каким это угодникам молилась, что тебе такое счастье привалило?

Какое живописное миросозерцание!

Что такое честь?

Честь делает Ахов, — как луну делает в Гамбурге хромой бочар.

— Была у вас честь, да отошла. Делал я вам честь, бывал у вас. У вас в комнате-то было светлее от того только, что я тут.

Послушайте! Да ведь это же Людовик XIV и в то же время сам свой собственный Боссюэ!

Ведь это Боссюэ в одной из надгробных речей на прекраснейшем языке развивал величественную мысль, что господь бог занимается только судьбой принцев, а судьбой простого народа представлено заниматься принцам.

— Кому нужно для вас, для дряни, законы писать? Мелко плаваете, чтобы для вас законы писать!

Ведь это же мысли Боссюэ, только, конечно, иначе выраженные, — я думаю!

Чтобы все эти изречения какого-нибудь Ахова запомнились так, как они запомнились мне, нужно их произнести Константину Александровичу!

Произнести с таким глубоким убеждением, какое вкладываете в них вы!

Что за картина забавного «горделивого помешательства»!

И за нею скрылся, исчез издевщик, чуть не изверг-самодур.

И вот этот человек, пропитанный столь величественными мыслями, плачет.

Забавно для нас.

Горько для себя.

И искренне плачет у вас, Константин Александрович.

Не на посмеяние вы даете в эту минуту вашего клиента. Он горько и искренне плачет у вас:

— Как жить?! Как жить?! Родства народ не уважает, богатству грубить смеет!

И мы понимаем его.

Смеемся, но понимаем, что он это искренне:

— Умереть уж лучше поскорее, загодя.

Что он совершенно уверен в близости светопреставления, раз «они не лежат в ногах у него по-старому».

Умереть! Все равно ведь: разве свет-то на таких порядках долго простоит?!

Искренние слезы вашего Ахова говорят о глубоком его убеждении.

И мы понимаем, откуда родилось это убеждение и почему стало оно таким глубоким.

— С начала мира заведено! Так водится у всех на свете добрых людей! Это все одно, что закон!

— Я — почтенный, первостатейный! Мне в пояс кланяются!

«Он ли виноват, или родители его?»

В поклоне столько же развращенного, сколько разврата в приказании кланяться.

Его искалечили. Он искалечит других.

Его греха ради не наказывают.

— Дела твои осуждаю, но не тебя! — говорят наши сектанты прибегающим к ним преступникам.

Выставляя целую серию самодуров в смешном, жалком виде, вы клеймите самодурство, — но для каждого отдельного человека у вас есть доброе слово и доброе чувство, в котором нуждается, на которое имеет право всякий человек.

И вы, делая это, прекрасный и великий артист, продолжаете то же дело, какое делал прекрасный и великий писатель, нашедший в вас достойного исполнителя.

Не удивительно ли на самом деле?

Островский осмеивал московское купечество, — и именно московское купечество любило его.

Любило, вероятно, за то, что за насмешкой над бытом, над законами жизни видело снисходительную, человечную улыбку жертвам этого быта.

И тем, кого калечат, и тем, кто, будучи искалечен бытом, сам невольно калечит других.

В Островском находили они свое обвинение и свое оправдание.

Так подсудимый уважает в судье справедливость и любит милосердие.

Я не остановлю долго вашего внимания на пьесе «Не в свои сани не садись».

Что за неприятное название!

Какая не буржуазная даже, а уже мелко мещанская ничтожная мораль.

Почему это «не в свои сани не садись», когда весь прогресс только и основан на том, что люди хотят «сесть не в свои сани»?

Если бы каждый сын кухарки мечтал только сделаться поваром, — весь мир превратился бы в свиней, ушедших в свою грязь.

Мы не можем сочувствовать ни идеям, ни морали Русакова.

Ни торжеству такой идеи.

Но вы, великий чародей защиты, сквозь эти давно отжившие идеи и взгляды Русакова, умеете показать такую вечную красоту любви, нежности, мягкости, что, не разделяя мыслей вашего «подзащитного», мы разделяем его чувства, его горе огорчает нас, далеких ему людей, а его торжество нас радует.

Послушайте! В трагедии между отцами и детьми по большей части бывают побеждены отцы, и это поражение бывает так тяжело для отцов, что удовольствие — увидеть хотя одного отца, в виде исключения, не убитого в этой битве.

Да еще в особенности такого милого, сердечного и мягкого под внешней суровостью отца, каким вы играете Русакова.

Если в других пьесах Островского театр смеется, когда вы плачете на сцене за героя, то здесь, когда ваш Русаков плачет, зрительный зал не может удержаться от слез.

Всемогущество: заставлять смеяться и плакать.

Ведь и в идеях Лира мало симпатичного, пока он не продрог в степи. Но слезы! Слезы Лира! Какие алмазы короны сравняются с этими брильянтами!

Венцом из слез покрыли вы и вашего скромного Русакова, Константин Александрович, и сумели сделать нам близким чужого и чуждого человека, как умеют сделать это большие защитники людей.

Если бы на свете была справедливость, среди братии, венков и кубков вам должен был бы быть поднесен заслуженный вами серебряный значок присяжного поверенного.

Еще одно слово.

Говоря о разных ваших подзащитных, я все время говорил, в сущности, о вашем одном, вечном, бессмертном клиенте.

Александре Николаевиче Островском.

Против него много обвинений: и устарел, и отсталый, и быта такого нет. И быт совсем не нужен.

Вы блестяще его защищаете, вашего великого клиента. Вы отыскали в нем такие перлы правды и любви к людям, справедливости и лучшей жалости, что ваша защита всегда вызывает гром аплодисментов.

Благодарностью почтим память русского писателя...

За ваше драгоценное для искусства здоровье, благородный человек, великий комик русской сцены!

М. Г. Савина

В каком-то провинциальном театре[3] играли «Прекрасную Елену».

Это было давно.

Тогда «Елену» ставили с благоговением.

— Последнее слово искусства-с!

Играли не «по вымаркам», как теперь, а такою:

— Как она вышла из рук своего творца — Оффенбаха.

Запенилось, закипело, заискрилось в оркестре шампанское увертюры. Поднялся занавес.

На ступенях храма стоял Калхас.

Хор на коленях пропел:

— Перед твоим, Юпитер, а-а-алтарем!

И одна за другой стали подходить «приносительницы».

Каждая с маленьким «соло»,

В четыре строчки.

Все цветы, цветы, цветы.

Существенное изменение было одно.

К храму подошла молоденькая девушка.

Небольшая, хорошенькая, со смеющимися глазами. Сделала реверанс.

И маленьким голоском, несколько в нос, спела:

И вот моя корзина:
Она из тростника,
В ней фунта два малины
И ножки индюка.

Затем другие приносительницы.

Все с цветами, с цветами, с цветами.

---

[3] В Орле

И только тогда Калхас воскликнул.

С отчаянием:

— Цветы, цветы, — слишком много цветов!

Эта дебютантка «с корзиночкой» была Марья Гавриловна.

Великая русская артистка.

Савина.

Как из маленькой провинциальной актрисы она сделалась «одним из первых лиц в России», — интересная повесть.

Повесть о русской женщине.

* * *

Мне рассказывал один старый актер, большой приятель Марьи Гавриловны.

— Самое забавное, что она долго не играет. Давно! Недели полторы-две.

Репертуар так сложится, что Савина полторы-две недели не занята.

Я получаю записку:

— «Зайдите!»

И застаю Марью Гавриловну в кресле,— унылая, глаза погасли. Кислая. «В мерехлюндии».

— Скажите. Вы знаете провинцию. Возьмут меня в провинцию?

— Отчего же! Возьмут!

— Сколько мне могли бы дать?

— Рублей сто, думаю, дадут. Может быть, полтораста. Полубенефис...

— Вы все смеетесь, а я говорю серьезно!

— Да что же мне, плакать, что ли, если вы на себя бог знает что напускаете!

— Ничего не напускаю. Меня не занимают. Я не нужна. Может быть, действительно, я больше не могу играть. Я не актриса!

Однажды я получаю от нее приглашение на масленице на блины.

— Блины в половине первого ночи.

Раньше нельзя.

Марья Гавриловна занята утром и вечером.

Отправляюсь с одним приятелем.

— Зачем эти блины? Я думаю, ей не до того. Она измучена.

Она?

Мы, приглашенные, собираемся раньше. Марья Гавриловна еще не приехала.

Сидим в гостиной.

Звонок, — и влетает. Не входит, а влетает Марья Гавриловна.

— Блины! Блины! Я страшно голодна. Скорей, скорей в столовую! Блины не ждут!

Она ест, с великолепнейшим аппетитом, без пауз, подливает нам шампанского.

Рассказывает о сегодняшнем спектакле, словно она играла в первый раз в жизни.

Ей двадцать лет!

Болтает, острит, хохочет.

На своих фотографиях М. Г. Савина пишет:

— «Сцена — моя жизнь».

Когда у нее просят автограф, она пишет:

— «Сцена — моя жизнь».

Это — «красивый жест».

Выражающий красивую правду.

Глубокую, истинную правду.

* * *

В тех пьесах, где М. Г. Савиной приходится говорить по-французски, она произносит так, как могла бы произносить артистка «Французской комедии».

По рождению она не принадлежит к той среде, где у детей:

— Первый язык — французский[4].

Откуда же у нее взялся такой удивительный французский язык?

Один из артистов Александрийского театра открыл мне тайну.

При Александре III в Гатчине каждую зиму устраивался придворный спектакль.

Играли все труппы императорских театров.

Акт из оперы. Акт из балета. Одноактная французская пьеса в исполнении труппы Михайловского театра и одноактная русская — с александринскими актерами.

На спектакле присутствовала царская семья, приближенные, сановники и дипломатический корпус.

Дипломатический корпус не понимает по-русски.

И потому покойному В. А. Крылову заказывалась специальная пьеса для гатчинского спектакля.

Пьеса должна была быть «из жизни высшего общества».

Высшее общество у нас говорит сразу на двух языках: по-русски и по-французски.

Это давало возможность и пьесу написать на двух языках сразу.

Действующие лица так перемешивали русские фразы с французскими, что ни звука не понимавший по-русски дипломат мог следить за пьесой и понимал все только по одним французским фразам.

М. Г. Савиной приходилось играть пред «высшим светом».

«Публикой Михайловского театра», предубежденной против Александрийского:

— Театр не для нас!

Надо было играть пред дамами высшего света даму высшего света.

---

[4] Девичья фамилия Савиной — Подраменцова. Ее отец был учитель рисования.

Это не то, что играть «гранд-дам» перед скромным рецензентом, который на слово верит:

— Гранддамисто!

Русской артистке приходилось на сцене говорить по-французски сейчас же вслед за французскими артистами.

Могла ли М. Г. Савина:

— Посрамить актрису Александрийского театра!

Малейший недостаток произношения, — вы чувствуете, какую бы жалость это вызвало у этого общества.

И не посрамила.

— Но как?

— А очень просто.

Взяла себе гувернантку. И год, целый год, каждый день утром, вечером, каждую свободную минуту занималась с гувернанткой, как школьница, как маленькая девочка.

Потихоньку.

Год. Для одного спектакля в год.

Когда я узнал это, меня, — да и вас, может быть,— изумил этот удивительный:

— Труд.

* * *

Тридцать пять лет она состоит «любимицей» публики. Участие ее в пьесе всегда:

— Уже половина успеха.

Ее бенефисы всегда проходили с массой подношений, цветов, с восторженными овациями. Ее двадцатипятилетний юбилей был невиданным, неслыханным триумфом

— Русской актрисы.

Но Петербург — город чиновников.

А для чиновников мечта — чтобы кто-нибудь сверзился.

Из высоко стоящих.

Особенно, если его лично это не касается. Кто-нибудь:

— Из постороннего ведомства.

М. Г. Савина тоже занимает высокий пост в театре.

И Петербург всегда «предвкушал» ее «отставку», как он предвкушает отставку П. А. Столыпина, как будет предвкушать отставку его преемника, кто бы он ни был.

Вряд ли особенно веселые минуты переживала Марья Гавриловна в этой тридцатипятилетней борьбе за власть.

За власть таланта.

Но вот наступал день.

День ее Аустерлица и Ватерлоо.

Попадалась настоящая пьеса.

С настоящей ролью.

В которой есть где развернуться.

Я не знаю, что делала с собой Марья Гавриловна.

Но она играла так, — гром аплодисментов, буря, треск.

Все шло насмарку:

— Нет, Марья Гавриловна все-таки остается одна.

Я помню самый отчаянный из таких Аустерлицев.

Петербург особенно ждал «отставки» от звания:

— Первой актрисы.

Как раз ни пьес, ни ролей, где можно бы дать публике «генеральное сражение».

И вдруг переделка «Идиота» Достоевского.

Как она сыграла Настасью Филипповну!

Что было в театре? Что было в публике!

Даже наименее расположенные критики, которым «надоело»:

— Все Марья Гавриловна да Марья Гавриловна, одна Марья Гавриловна.

Должны были признать:

Настасья Филипповна Савиной — это картина масляными красками. Все остальные пишут только акварели.

* * *

Когда на ее двадцатипятилетнем юбилее овации, триумф достигли небывалого, неслыханного апогея, Марья Гавриловна подошла к рампе и сделала знак, что желает говорить.

Тогда еще говорить у нас не умели.

Стало жутко.

Все стихло.

Марья Гавриловна сказала одну фразу:

— Во всем: свете, быть может, найдутся люди счастливее меня, — но во всей России самый счастливый человек сегодня — я.

И гром аплодисментов покрыл эту умную и красивую фразу.

На первом актерском съезде выступила М. Г. Савина.

«Премьерша» казенной сцены.

Вы знаете, что провинциальные актеры не особенно-то любят «казенных» да еще премьеров.

И многие премьеры не решались выступить.

Савина начала эпизодом.

Однажды она играла в какой-то «бытовой» пьесе. Загримированная, одетая бабой, она ждала за кулисами своего выхода.

Пожарный, увидев около бабу в паневе, спросил:

— Ты какой губернии?

Савина улыбнулась:

— Тульской.

И у пожарного, — откуда-то из Тульской губернии закинутого в Петербург, — по лицу расплылась радостная улыбка.

— Мы земляки!

И, обращаясь к провинциальным актерам, когда-то провинциальная актриса Савина сказала, — она, создавшая «общество вспомоществования нуждающимся сценическим

деятелям», она, создавшая «русское театральное общество», — с искренностью сказала:

— Мы земляки!

Какой изящный ум!

* * *

Да спасет меня бог от мысли в каких-нибудь 200–300 строках описывать такое большое и исключительное явление русской жизни, как:

— Марья Гавриловна.

Я только наметил четыре элемента:

— Любовь к своему делу, талант, труд и ум.

М. Г. Савина художница русской женщины.

От Акулины во «Власти тьмы» до старой барыни в «Холопах», от девочки «Дикарки» до Натальи Петровны в «Месяце в деревне» — в созданиях Савиной, как брильянт всеми гранями, сверкает русская женщина.

Баба, помещица, аристократка, купчиха, мещанка, актриса, смешная, жалкая, страшная, трогательная, любящая мать, жена, любовница, подросток, старуха, разгульная, религиозная, — русская женщина на всех ступенях, при всех поворотах судьбы, во всяких моментах ее трудной жизни.

* * *

Савина с поездкой была в Полтаве.

Летом.

После спектакля вся, труппа ужинала в клубе.

На террасе, сплошь увитой диким виноградом.

А внизу, на садовой дорожке, ужинали два каких-то туземных помещика.

Не подозревая, что около, за перегородкой, близ дикого винограда, — Савина.

Один — натура восторженная.

Другой — сумрачная.

Один все восторгался.

— Нет, ты обратил внимание, как она провела эту сцену? А? Удивительно? А как она вот эту сцену провела! Удивительно? А вот это слово сказала?!

Другой ел молча.

Наконец, не выдержал и рассердился:

— Не понимаю, чему ты удивляешься! На то она и Савина, чтобы играть хорошо.

Даже еще, кажется, чуть ли не прибавил:

— Черт ее возьми совсем!

Более лестной русской рецензии Савина не получала.

Что такое:

— Драматическое искусство?

Искусство притворяться.

Иван Иванович притворяется, что он не Иван Иванович, а принц Гамлет. И чем он лучше притворяется, тем он лучше актер.

Ему помогает в этом:

— Костюм...

Четыре разных костюма в вечер.

Четыре художественных грима в вечер.

У Савиной в каждой роли совсем иные движения.

Старая княжна, Акулина, Наталья Петровна, «дикарка» Варя ни одним жестом не напоминают, что их изображает одно и то же лицо.

За своими движениями можно следить.

Четыре разных голоса!

Сухой, стучащий, словно клюка об пол, голос старой княжны.

Грубый, глухой, которым говорит тупая душа, голос бабы Акулины.

Переливчатый, полный тончайших интонаций, «интеллигентный» голос тургеневской дамы.

И юный, звонкий, озорной голос Вари, словно молодое вино бродит и звенит лопающимися пузырьками.

Можно менять голос.

Это все внешнее можно менять.

Но глаза?

Нет, в глаза уж глядит душа.

Утомленные, мертвые, глаза старой фрейлины.

Тяжелый, тупой, как у глухих бывает, взгляд Акулины.

Глаза — море в солнечный день, каждое мгновение меняющее блеск, все отражающее, — облачко ли набежало, лучом ли ударило, — глаза Натальи Петровны.

И детские глаза Вари, в которые глядит душа ребенка.

Разгоревшиеся детские глаза, полные радостных искр.

Это уже «грим души».

Это был уже не:

— Концерт Савиной на своем таланте.

Это было какое-то чародейство, волшебство, колдовство.

Четыре раза в вечер мы видели Савину и ни разу не видели Савиной.

Это уже не искусство, а какое-то:

— Наваждение.

В этот вечер колдовства изо всех превращений Савиной особый восторг вызвала:

— «Дикарка».

Тогда Савина превратилась в шестнадцатилетнюю девочку-подростка...

Превратилась фигурой, лицом, голосом, походкой, каждым движением, смехом, глазами, взглядом, — душой...

И публика ее увидела, — у всего театра вырвался гром аплодисментов.

Радостных аплодисментов.

Каждая фраза вызывала восторг.

И гром рукоплесканий.

Все снова были влюблены в «дикарку».

Мы сумрачные люди.

И суровы к нашим артистам.

Сарра Бернар, — Сарра Бернар, которая была известной артисткой еще тогда, когда Савиной не было на сцене, играет Жанну д'Арк.

Весь Париж бегает ее смотреть.

— Ей восемнадцать лет! — говорят все.

И никому не приходит в голову сказать:

— Позвольте, г-жа Бернар! Как восемнадцать лет? Да вы в 70-м году, в год франко-прусской войны, были уже знаменитой актрисой?

Сколько лет актрисе?

Столько, — сколько ей на сцене.

Сколько ей можно дать, глядя на нее из зрительного зала.

Ведь я на ней жениться не собираюсь.

Чего ж мне заглядывать в ее метрическое свидетельство?

Я прихожу к театру за иллюзией.

И если мне иллюзию дают, — я получил «все сполна». Зритель и актер заключает между собою договор.

«Я, зритель, с одной стороны, и я, актер, с другой, заключили настоящее условие в следующем:

1) Я, зритель, обязуюсь принимать Ивана Ивановича за принца Гамлета.

2) Я, актер, обязуюсь создать иллюзию, чтобы зритель принял меня за Гамлета».

Если этого условия нет:

— Тогда и игры никакой не будет! — как говорится в «Детстве и отрочестве» Толстого.

Покойная Чекалова играла комических старух, будучи двадцати лет от роду.

О. О. Садовская играла старух, будучи молодой женщиной.

Это особенность таланта.

Играть молодых женщин в 60 с лишком лет — это тоже особенность таланта Сарры Бернар.

И, казалось бы, надо только бога благодарить:

— Слава богу, если у таланта есть такая особенность! А как часто мы несправедливы к нашим артистам.

С каким злорадством стараемся мы их «старшить».

Как часто несправедливы мы бывали к Савиной.

А она в ответ на добрый десяток лет несправедливости улыбнулась.

Сыграла «дикарку».

И как улыбнулась!

Как сыграла!

Вилли Ферреро

Смерть Ферреро!

Московские критики большие Неуважай-Корыта. Ферреро расхвалил Петербург.

— Нам Питер не указ!

— Мы сами с усами.

— По-свойски!

— Оглоблей его!

— Мякита, навались!

Когда этот маленький мальчик доверчиво подбегал раскланиваться к самому краю эстрады, мне в ужасе хотелось крикнуть:

— Maestro! Bambino! Близко не подходи!

Ему грозила двойная опасность.

Что женщины от нежности задушат его поцелуями.

И что московские критики сейчас же здесь же его разложат, поднимут платьице и:

— Не дирижируй! Не дирижируй! Не дирижируй при нас!

— Мякина, навались!

Как они сразу возненавидели «приехавшего из Питера» мальчика!

Сам Ирод им улыбнулся с того света со всей свойственной ему нежностью.

Но не будем дразнить музыкальных критиков.

— «Просят тигров не дразнить».

Ферреро — прелестный ребенок.

Один из таких, которым, встретив на улице, вы улыбнетесь и оглянетесь вслед:

— Какая шевелюра!

Некрасив, но очень грациозен.

И жив, как козочка.

Немножко мал для своего возраста. Немножко худ. Немножко бледен.

От критиков ему отгрызаться было бы трудно.

Вилли Ферреро переживает критический период своей жизни: меняет молочные зубы.

И нескольких зубов у него презабавно нет.

— Показывает вступления! Велика важность! Просто память!

Первым дирижером, который дирижировал в Москве наизусть, без нот, был Буллериан.

Ему было не восемь лет.

У него не менялись молочные зубы.

Но вся Москва диву давалась:

— Целые симфонии наизусть!

И вопила:

— Гениальная память!

То, что необычайно, «чудесно» для человека в сорок восемь лет, пусть останется чудесным и для человека в восемь лет.

Согласны?

Музыкален ли он?

Он «танцует» то, что играет.

Танцует руками.

Головой. Губами.

Всем телом.

Я знаю только одного артиста, который до такой степени проникнут музыкой.

Это великий и недосягаемый певец (и плохой политик) Шаляпин.

Такой царственный артист, что его следует называть:

— Федор Иоаннович Шаляпин.

— Наш Федор! — как говорят московские Неуважай-Корыта.

Ферреро в этом отношении — крошка Шаляпин.

Каждое движение его ручонок, каждый взмах головы и этой великолепной шевелюры полны ритма, сливаются с музыкой.

Составляют гармонию с тем, что играется.

А потому в каждую данную минуту, под оркестр, полны красоты.

Вы никогда не видели дирижера, который бы дирижировал такими красивыми и такими гармоничными жестами.

Да, есть моменты, когда хочется плакать.

Потому что красота и гармония заставляют слезы подступать к горлу.

«Гениальная» память, весь музыкален, — но чувствует ли он то, что играет?

Лет 10–12 тому назад меня поразил, — и очаровал, — манерой дирижировать Рахманинов.

Он дирижировал тогда своим «Алеко» в Большом театре.

Когда в оркестре возникала нежная, прекрасная мелодия, жесты Рахманинова становились такими, словно он нес через оркестр что-то бесценное.

Невероятно дорогое и страшно хрупкое.

Ребенка ли, хрустальную ли вазу тончайшей, ювелирной работы, или до краев наполненный бокал токайского «по гетману Потоцкому» вина, с 1612 года дремавшего в бутылке, «поросшей травою».

Вот-вот толкнет какой-нибудь неуклюжий контрабас или зацепит длинный фагот, — и драгоценная ноша упадет и разобьется.

Нет границ прекрасному в жизни, — и осторожность может быть выражена в формах божественно-прекрасных.

Сикстинская мадонна вся полна боязни.

От которой сладко сжимается сердце.

Эта Девушка-Ребенок, несущая на руках Младенца со лбом мыслителя и глазами мудреца, полна трепета и дрожи за свою ношу.

— Не уронить бы! — говорит вся ее фигура.

Как она крепко держит руками ребенка!

Ей приходится идти по облакам.

Посмотрите на ее босые ноги.

Как пальцы впиваются в эти облака!

— Не пошатнуться бы!

Какая чарующая любовь и осторожность!

И в боязливом жесте, которым дирижировал Рахманинов чудесную мелодию, была божественная красота любви, вылившейся в осторожность.

Когда я любовался маленьким Ферреро, мне вспомнился очень большой Рахманинов и «Алеко».

Взгляните на этого малыша, когда доходит до мелодии, которая ему нравится и которую он, видимо, любит.

Его лицо наполняется нежностью.

А в глазенках, вытаращенных на оркестр, почти испуг:

— Вот-вот уронят!.. Разобьют!..

Его беспомощные ручонки полны умоляющего жеста:

— Тише, тише... Ради бога, осторожнее!..

Он любуется ею и боится за нее, за мелодию.

И боже, с какой осторожностью несет ее через оркестр.

Так он носит, вероятно, какое-нибудь особенно лакомое лакомство или особенно хрупкую игрушку.

А душа, которая переросла его, с такой нежностью носит «райские напевы» Бетховена.

Он «алгеброй не поверил гармонии».

Не успел еще.

Но музыкален ли он?

Если так может любить мелодию...

Но в восемь лет... чувствует ли он то, что играет? Переживает ли?

Был такой дирижер Виноградский.

Тонже чудо.

Ферреро — вундеркинд. А Виноградский — вудербанкир.

Директор банка и дирижер.

Европейски известный.

В первую минуту можно было расхохотаться от тех гримас и ужимок, с которыми он вел музыкальное произведение.

Боже, какой ужас на лице!

Он, с дирижерского возвышения склонившийся над певицей, сию секунду от ужаса заткнет дирижерской палочкой широко раскрытое горло Андромахи, в отчаянии взывающей над телом Гектора:

— Иллион… Иллион… Иллион…

Но во вторую минуту всякое желание смеяться забывалось.

Перед вами был человек, который, действительно, переживал то, что игралось.

Мелодия и аккорд вызывали в нем радость и ужас.

На лице его — счастливую улыбку или гримасу страха.

Заставляли его или в ужасе отступать, или обеими руками благословлять оркестр на ту чудную мелодию, которую он играл.

Когда он в «Ночи на Лысой горе» дирижерской палочкой словно разрубал какую-то гору и с ужасом на лице отступал, — это было не смешно.

А действительно страшно.

Потому что в этом страшном аккорде оркестра, который он вызывал, словно надвое раскалывалась какая-то гора, и из расщелины, из недр земли, поднималось нечто, чего без ужаса нельзя видеть человеческому оку.

Вещим и могучим движением он, действительно, вызывал Чернобога, этот киевский кудесник.

И когда в финале увертюры к «Вильгельму Теллю» флейты и вся медь оркестра в диком, в бешеном, в фантастическом темпе взвивались, венчали и славили свободу, гремели, звенели и пели ее торжество, — этот прыгающий, скачущий, вертящийся, машущий руками шаман того колдовства, которое называется музыкой, — был не смешон, а великолепен.

Пьян и опьяняющ.

Когда среди ярких красок сказки-увертюры «Руслана», — пестрых, как восточный ковер, горящих, как степь весною в цветах, — среди Черноморова великолепия звуков, блеска и звона, — скрипки вдруг запели:

Ты, моя Людмила...

и с лицом счастливым Виноградский сложил руки и сам заслушался мелодией, — безумная зависть сжала сердце.

Хорошо быть дирижером.

И творить из оркестра.

Это — бог.

Он сотворил и любуется:

— Как хорошо!

Однако, я вижу, в моем фельетоне «Вилли Ферреро» — о Ферреро ровно столько же, сколько в обвинительном акте по делу Бейлиса о Бейлисе.

Посмотрите на счастливую морденку Ферреро, когда оркестр напевает мелодии Бетховена.

Посмотрите на ту деликатность, которую он рекомендует оркестру по отношению к танцу-призраку Анитры:

— Не разбудите!.. Это сон!..

И взгляните на него, когда в увертюре к «Нюренбергским мейстерзингерам» духовые рисуют свою торжественную и величественную, как присяга, как клятва, суровую и стройную, ввысь уходящую музыкальную картину.

Когда в оркестре, среди города звуков, поднимается к небу готический собор.

Этот пассаж повторяется несколько раз. Можно проверить себя.

Это не самообман и не случайность.

Вилли бледнеет, доходя до этого момента.

В нем есть что-то жуткое, страшное, когда он обращается к духовым.

Словно с заклинанием.

Его глаза мертвеют.

В лице появляется что-то бетховенское, рубинштейновское.

Эта львиная грива.

И что-то львиное есть в том, как он «цапает» воздух сжатой в комочек ручонкой.

— Он — жуткий мальчишка.

И чем-то даже страшным веет от него в эту минуту.

Он — словно заклинатель и знает вещие слова. И умеет вызывать из звуков видения.

Пойдите, послушайте и посмотрите.

Вилли Ферреро, вероятно, ошибется такта на четыре, — но вы проведете один из самых очаровательных вечеров в своей жизни.

И увидите по этому помертвевшему лицу:

— Переживает ли он эти звуки?

— Послушайте, а не выучка ли все это?

— Послушайте, доставим себе роскошь не говорить глупостей.

Если Вилли Ферреро может запомнить не только все вступления в десятках музыкальных произведений, но и все жесты, все улыбки, все взгляды, все движения рук, головы, всего корпуса при каждом такте, тогда это такое чудо памяти, что надо брать за место не 25 руб. 20 коп., а 50 руб. 40 коп.

— Значит, он гений?

Вовсе не значит.

Бог его знает!

Гений открывает новые пути. Талант расширяет те, которые уже существуют.

Гений творит. Талант улучшает.

Вот когда Вилли Ферреро что-нибудь сотворит в области музыки, можно будет сказать, что он гений.

Когда он внесет в исполнение оркестра нечто новое и лучшее, можно будет сказать, что он талант.

А пока он только:

— Чудо.

— Хорошо — только!

Видел чудо, — и свидетельствую о нем.

Восьмилетний мальчик, который заставляет вспомнить и Шаляпина и Рахманинова, и Виноградского, и Рубинштейна, — разве не чудо?

Рубинштейна, — я настаиваю на этом.

И не только потому, что Рубинштейн был тоже вундеркиндом.

Лицо есть зеркало души.

И если в трагическом месте исполнения в лице мелькнуло что-то рубинштейновское, значит, что-то рубипштейновское прячется и в душе.

Конечно, он не Шаляпин, не Рахманинов, даже не Виноградский, не Рубинштейн.

Но если в восемь лет есть что-то шаляпинское, что-то рахманиновское, что-то рубинштейновское, этот мальчуган далеко пойдет.

Бросим эту плаксивую манеру, каждый раз, как мы видим в театре сытого, довольного, хорошо одетого, всеми балуемого ребенка не в зрительном зале, а на сцене вопить:

— Несчастный ребенок!

Вилли Ферреро начинает свой концерт без четверти девять и кончает в четверть одиннадцатого.

Величайшее несчастье для детей, — это когда их рано укладывают спать.

Этого они, действительно, терпеть не могут.

И если сказать, что есть мальчик, который ложится спать в 11 часов, всякий ребенок ему позавидует:

— Вот счастливый!

— Вилли любит музыку и слушает очень хорошую.

Он был бы, действительно, несчастным мальчиком, если бы его заставляли часов по пяти сидеть в школе и зубрить какие-нибудь идиотские «слова на букву ять».

Любой ребенок работает больше, чем Вилли Ферреро.

И обременен работой более трудной и изнуряющей, потому что ее терпеть не может.

Трудно понять, почему надо оплакивать этого счастливого ребенка, в восемь лет занимающегося только тем, что он любит.

Это и счастливый мальчик, и счастливый артист.

Потому что он единственный артист, который действительно не читает того, что о нем пишут: он недостаточно умеет читать.

Это чудесное видение. Радостное детство.

«Славят трубы и литавры юность светлую его».

И со счастливой морденкой он выбегает кланяться и благодарить.

А рядом с ним выходит и папаша.

Хотя никто в зале и не кричит:

— Автора.

Содержание

Влас Михайлович Дорошевич

Старая театральная Москва

12+

Ответственный редактор *Л. Сурис*
Верстальщик *Е. Романова*

Издательство «Директ-Медиа»
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1
Тел/факс + 7 (495) 334-72-11
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru
www.directmedia.ru